موسيقى الشعر
عند شعراء أبوللو

تأليف

دكتور / سيد البحراوى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر
دار الثقافة العربية

الطبعة الثالثة

٢٠٠٢ م

مقدمة

يتجه الدرس المعاصر للأدب نحو التركيز على أداته ، باعتبار أنها هى المادة الملموسة التى يستطيع الدارس من خلالها أن يدرك العمل الفنى ويحلله ويدرسه . ويذهب بعض الدارسين فى اهتمامه بالأداة وتركيزه عليها ، الى حد لا يرى معه غيرها من عناصر العمل الفنى نفسه ، الذى يخرج فى الحقيقة عن كونه مجرد تشكيل جمالى منعزل عن عالمه الذى انتجه والذى يتلقاه . إنه تجسيد لعلاقة مبدعة بهذا العالم فى لحظة زمنية معينة وفى موقع مكانى معين .

ويذهب البعض الآخر من الدارسين – غير منكرين أهمية الأداة ودورها الأساسى ، الى اعتبار هذه الأداة المجسدة ، وسيلة للكشف عن عالم الفنان الحقيقى الذى يموج بداخلها ويتبدى من خلالها . وهذا البعض يعى – فى نظرنا – قوانين العمل الفنى وابداعه أكثر من الفريق الأول ، ويدرك جدلية العلاقة القائمة بين العمل الفنى ومبدعه وواقعه ومتلقيه على نحو أكثر علمية ، وأشد التصاقا بالنص الأدبى باعتباره نشاطا انسانيا يتبدى من خلال اللغة ، لا مجرد تشكيل لغوى معزول عن كل علاقاته .

وموسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر التشكيل الفنى فى قصيدة الشعر . غير أن هذا العنصر لم يحظ بالاهتمام الكافى عبر تاريخ الشعر العربى كله منذ العصر الجاهلى حتى النصف الثانى من القرن العشرين .

ومنذ أن قنن الخليل بن أحمد القواعد الأساسية لوزن الشعر فى القرن الثانى الهجرى وحاول البلاغيون الاشارة الى بعض الظواهر الصوتية المؤدية الى التنافر أو الانسجام فى أبيات الشعر ، لم يضف جديد سوى الشروح والتعليقات ، حتى كان العصر الحديث ، ومعه بدأ بعض الشعراء والنقاد ، حركة للبحث عن مبرر تراثى لموسيقى جديدة حاولوا أن يقدموها فى الشعر العربى ، لكنها لم تنضج وتؤت ثمارها إلا فى أواخر النصف الأول من هذا القرن . ومع هذه الموسيقى الجديدة المتمثلة فى شكل الشعر الحر ، بدأت حركة جديدة مختلفة لدراسة موسيقى الشعر العربى .

بدأت هذه الحركة باتجاه البحث عن وظائف ما عرف بعلمى العروض والقوافى وبعض محاولات اللغويين والبلاغيين فى دراسة الأصوات ، مع محاولة توسيع إطار القواعد الجافة الجامدة للعروض ، كما هو واضح فى كتابى الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى

الشعر ، والأصوات اللغوية .

وتواصلت الحركة باتجاه البحث عن فهم شامل لموسيقى الشعر العربي ، وعن عناصر جديدة لم يذكرها القدماء وبدا أنها ذات تأثير خطير ، مثل ظاهرة النبر . وكانت البذور الأولى لهذا التواصل راجعة الى الدكتور محمد مندور فى مقاله «الشعر العربي غناؤه وإنشاده» الذى نشره سنة ١٩٤٣ فى مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية . وساهم فيها عدد من المستشرقين أمثال ستانسيلاس جويار فى كتابه «نظرية جديدة فى العروض العربي» وفايل فى مقالته بدائرة المعارف الاسلامية . ويمثل قمة هذه الحركة كتابا الدكتور شكرى عياد : «موسيقى الشعر العربي» والدكتور كمال أبو ديب : «فى البنية الايقاعية للشعر العربي» . والكتاب الأول يحاول - رغم صغر حجمه - أن يقدم فهما شموليا لموسيقى الشعر العربي ، لا المتمثلة في العروض والقافية فقط ، بل فى عناصر أخرى ربما كانت أخطر وأهم ، مركزا على الأسس التى يمكن أن تدرس بناءا عليها الموسيقى الشعرية ، وعلى الوظائف الخطيرة الكامنة فيها . أما الثانى فهو محاولة جادة للبحث عن بديل للعروض الخليلي ، يقوم على أساس من النبر ، بدلا من (كم) التفاعيل كأساس جوهرى عند الخليل .

ولقد أضافت هذه الدراسات - كل فى حدود أهدافه - إضاءات هامة لفهم العروض العربي ، سواء فى الجزئيات ، أو فى بعض الكليات الأصول كما سيتضح فى ثنايا هذه الدراسة ، غير أن معضلتها الأساسية هى أنها بقيت فى الأغلب الأعم - كأعمال رائدة - فى حدود الإطار النظرى ، ولم تتجاوزه كثيرا الى الدراسة التطبيقية ، التى هى - من وجهة نظرنا - المحك الوحيد لصحة النظرية أو خطئها ، هذا بالاضافة إلى أن هذه المعضلة جعلتها - مثل كثير من دراسات النقد الأدبى المعاصرة فى العالم العربي - أقل فائدة بكثير ، بالنسبة للتطور العلمى فى هذا الفرع - مما لو طبقت على الواقع الشعرى . ورغم أن هذه الدراسات قد ارتبطت تاريخيا بحركة الشعر الجديد «أوالحر» ، الا أن فائدتها له لم تكن بحجم تمرده على العروض العربي ، لأنها بقيت - مهما رفضته - فى إطار ذلك العروض ، معتبرة إياه الممثل الشرعى الوحيد لايقاع الشعر العربي (القديم على الأقل) .

لكل هذه الأسباب ، فقد استجاب الباحث لوعى كان يتبلور فى المدرسة العلمية التى انتمى إليها منذ أوائل السبعينات فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ،

وحاول أن يكمل التطور الطبيعي للدراسات السابقة عن طريق استكمال نقصها الأساس ، وهو التطبيق .

ولقد بدأ الأمر باختيار موضوع موسيقى الشعر الحر ، غير أنه عبر البحث تكشف أن دراسة مثل هذا الموضوع ستكون فاقدة لجذورها والتي تبدت في انجاز التيارات الشعرية الرومانتيكية في العالم العربي : الديوان والمهجر وأبوللو . وهي انجازات ستبدو في هذه الدراسة رغم اقتصارها على شعراء أبوللو كعينة محددة للدراسة .

وغني عن الذكر أنه لم تكن هناك دراسات - قبل هذا البحث - قد اهتمت بدراسة هذه الانجازات الفنية تفصيلا ، وأنما كانت هناك بعض المقالات التاريخية كما هو الحال في مقالات س . موريه المترجمة بعنوان «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث» بقلم د. سعد مصلوح ، التي عالج فيها شكلي الشعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي معالجة أقرب الى العرض التاريخي للنشأة والتطور ، دون أهتمام مركز على تقنيات الشكلين . وحتى المعالجة التاريخية التوثيقية ، فاتها بعض النصوص المهمة في أطار الشكلين والتي أدى افتقادها - لدى موريه - الى خطأ بالغ في النتائج كما سيتضح في الفصل الأخير من هذا البحث .

وفيما عدا س . موريه لم يجد الباحث - حول موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو - سوى مقال «الزبيدي» عن تجاربهم الأولى في الشعر الحر ، وهو مقال بالانجليزية يعالج صاحبه - تحليليا - النصوص الأساسية عند هؤلاء الشعراء ، وبينما ينجح في التحليل الى حد كبير ، يخطئ في استغلال نتائج هذا التحليل كمؤشرات نظرية حول تقنيات الشعر الحر عند شعراء أبوللو ، ويقع في خطأ مشابه لما وقع فيه موريه .

هناك بعد ذلك اشارات سريعة في مقدمة رسالة على عشري زايد للماجستير «موسيقى الشعر الحر» الى بعض الاشكال الموسيقية التي نظم عليها شعراء أبو للو . ولأنها لم تكن في صلب اهتمام صاحب البحث ، لم تأخذ الا اشارات سريعة .

أما فيما يتعلق بجماعة أبوللو وشعرهم فهناك كتاب عبد العزيز الدسوقي «جماعة أبوللو وأثرها في الشعر العربي الحديث» وهو كتاب يعنى كثيرا بمتابعة أخبار الجماعة العامة كحركة شعرية ، مثل المؤثرين الأساسيين فيها :

أمطران أم جماعة الديوان؟ ، ومثل أخبار رائدها وصفاته وأعضائها وعددهم ،

ومتى أجتمعوا وكيف اجتمعوا وكيف واجهوا المشاكل ... الخ .

ولكنه لا يعنى الا قليلا جدا بشعر جماعة أبوللو وأثره فى الشعر العربى الحديث ، ومن هذه العناية القليلة جدا قدر ضئيل خصص للاشارة الى بعض الأشكال الموسيقية التى نظموا عليها كالشعر الحر والشعر المرسل والشعر المنثور ، مع اعطاء نموذج واحد دون تحليل أو حتى تعليق (راجع صفحات ص ٥١٦ - ٥٢٢) . هذا بالاضافة الى أن اعتماده الوحيد كان على أعداد مجلة أبوللو ، دون دراسة دواوين أعضاء الجماعة الكثيرة أو حتى مراجعتها .

ولا يخرج عن هذه الطريقة فى البحث كمال نشأت فى كتابه «أحمد زكى أبو شادى رائد التجديد» وعلى محمد على الفقى فى رسالته «إبراهيم ناجى حياته وشعره» .

وفى إطار العرض العام لاتجاهات شعراء أبوللو ومضامين أشعارهم - من خلال دواوينهم الرئيسية يأتى كتاب الدكتور محمد مندور «الشعر المصرى بعد شوقى» وخاصة الحلقة الثالثة . وفى نفس الأطار ولكن على نحو أدق وأشمل يأتى كتاب الدكتور عبد القادر القط عن «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» وقد قدم الكتابان للباحث - بالاضافة الى ما كتب حول الرومانسيين العرب - فهما نظريا وخلفية متماسكة لاتجاهات جماعة أبوللو ومضامينهم والمؤثرات العامة فيهم ، لكننا افتقدنا فيهما - أيضا - الاهتمام بأدوات التشكيل وخاصة الموسيقى منها .

وفى ظل افتقاد الدراسات التى تغوص فى هذا المجال ، كان على الباحث أولا وقبل كل شىء أن يكون لنفسه منهجا يرتضيه لكيفية دراسة قصيدة الشعر من الناحية الموسيقية . فليس ثمة دراسات تطبيقية سابقة فى هذا المجال يمكن أن يهتدى بها ماعدا رسالة على عشرى زايد السابق الاشارة اليها عن موسيقى الشعر الحر ، ولم يفعل فيها الا أن وصف أنماط الشعر الحر دون الدخول بعمق الى تحليل النصوص .

ثم كان على الباحث أن يجمع مادته من عشرات الدواوين لشعراء أبوللو ، بالاضافة الى كل أعداد مجلة أبوللو ، والدوريات المختلفة التى كانت تصدر طوال النصف الأول من القرن العشرين ، فهى أهم من الدواوين كما سيتضح .

وكان عليه أيضا أن يدرس - قدر الامكان - دواوين المحدثين من شعرائنا إبتداء من مطران وجماعة الديوان والمهجريين وحتى حركة الشعر الحر المعاصرة ، ليدرك - ولو فى أدنى الحدود - تيار التأثير والتأثر السارى بالضرورة - بين جميع شعراء المرحلة الحديثة من شعرنا . وكان هذا جهدا شاقا ، خاصة وأن الباحث قد أعتمد - كجزء من منهجه فى

الدراسة – على الاحصاء الذى تم بجهد مفرد ومحدود الامكانيات .

وعند التحرير قسمنا البحث على مدخل نظرى وثلاثة فصول .الأول منها عالج موقف شعراء أبولو من الشكل القديم أى الشكل الموحد الوزن والقافية ، عالج موقفهم النظرى منه ، ثم انتقل إلى إحصاء يبين – كميا وكيفيا – طبيعة تعاملهم مع هذا الشكل القديم ، فى ثلاثة أوجه : الوزن ، وظاهرة استخدام المجزوءات ثم حروف الروى .

وعالج الفصل الثانى بحثهم عن شكل جديد ، ما داموا قد رفضوا نظريا الشكل القديم ، وكانت الأشكال التى بحثوا عنها محصورة فى إطار شكل المقطوعة وشكل المربع وشكل المسمط وشكل الموشح ثم السوناتا .

وفى عرض هذه الأشكال ، كان البحث يدور – كميا (إحصائيا) وكيفيا – حول طبيعة استفادة شعراء أبولو من امكانياتها ، ايجابا أو سلبا ، مع رصد النتائج الاساسية التى يؤدى اليها استعمال كل شكل من الأشكال .

وذلك بعد الماحة سريعة الى المؤثرات التى يتصور الباحث أنها كانت وراء الاستعمال .

أما الفصل الثالث فقد عنون بالشكل الجديد . وكان الجديد فى هذا الشكل ابتعاده – أساسا – من التأثير التراثى الى حد كبير ، وأن تواصل مع أمكانيات الأشكال التى عالجناها فى الفصل الثانى . وتمثل الشكل الجديد فى شكلين هما الشعر المرسل والشعر الحر وثالث ثانوى هو الشعر المنثور . وقبل عرض هذه الأشكال الثلاثة ، عالجنا ثلاث ظواهر كانت ممهدة لها . وهذه الظواهر هى المزج بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن فى القصيدة الواحدة ، المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، المزج بين أكثر من نظام تقفية فى القصيدة الواحدة .

ولقد تم العمل – فى الفصول الثلاثة – من خلال النصوص الشعرية أساسا ، محللين وأصفين ، مبتعدين عن الأحكام بقدر الأمكان . وكان هدفنا الأساسى أرساء منهج لدراسة النص موسيقيا ، طرحنا أساسه النظرى فى المدخل ، وطبقناه ما مكنتنا قدراتنا فى تحليل النصوص . وظل جزء منه وخاصة المتعلق بالصوتيات طوحا نتمنى تحقيقه حين تتوفر الامكانيات الذاتية والظروف الموضوعية .

ولم يكن تحليل النصوص – حسب ما أوضحنا فى المدخل – قاصرا على الموسيقى فقط بل أقترب فى أحيان كثيرة من التحليل الكامل لكل عناصر التشكيل فى القصيدة ، ولما لم تكن الموسيقى ، أو أى عنصر من عناصر التشكيل ، منفصلة عن مضمون القصيدة أو رؤية مبدعها ، فقد حاولنا أن نصل الى العلاقة الجدلية بين العناصر الثلاثة قدر الأمكان .

وبعد :

فلقد أنجزت هذه الدراسة في عام ١٩٧٩ . ورغم اختلافي مع بعض أسسها النظرية واجراءاتها في دراسة النص كما سيتضح من دراستي التالية عن «الايقاع في شعر السياب» ، فانني أقدمها للقارئ – اليوم – دون تغيير يذكر سوى بعض الجزئيات التي أثيرت من قبل أستاذي الدكتور عبد المحسن طه بدر والأستاذ الدكتور : شكري محمد عياد والأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني .

والحقيقة أن ديني لهؤلاء الأساتذة أكبر كثيرا من ملاحظاتهم وارشاداتهم بشأن هذه الدراسة أو مناقشتها . فالدكتور عبد المحسن طه بدر تولاني برعايته قبل أن انتهى من دراستي لليسانس بقسم اللغة العربية _ بقيمه وأبوته وصداقته وعلمه ، ومازال حتى الآن هاديا لي وللكثيرين من أمثالي في عالم تحفه – طوال الوقت – مخاطر الضياع والسقوط .

أما الدكتور شكري عياد فهو رائد من رواد الدراسات النقدية المنهجية الحديثة في مصر ، بفروعها المختلفة . وكان بكتابه عن موسيقى الشعر وبمنهجيته الدقيقة – في مختلف دراساته – ضابطا ومعلما .

وأما الدكتور عبد العزيز الأهواني : فقد رحل عن عالمنا بعد أن أدى أكثر من واجبه ازاء العلم والمجتمع العربي . كان التزامه بهما أمرا يتجاوز كل تصور ، وضحى من أجلهما بكل شيء . وربما كان رحيله اعلانا واضحا عن تدني الأمور الى حد لا يليق لمن هو في نقائه ورقيه أن يتعايش معها .

فإلى روحه وقيمه أهدي هذا العمل المتواضع .

وأخيرا يجدر بي أن أتوجه بالشكر الى الكثيرين الذين أمتدت أياديهم بالمساعدة العلمية والانسانية للبحث وصاحبه ، وأخص منهم الصديقة العزيزة دائما : أمينة رشيد ، والصديق نصر أبوزيد والأستاذ والصديق الدكتور : جابر عصفور ، والأستاذ والصديق الدكتور سعد مصلوح ، والأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمه ، ثم الي خالتي نفيسة وأمي وأبي .

وأملي أن أكون جديرا بمساعداتهم جميعا ، وأن يكون في هذا البحث بعض ما يفيد العلم والوطن الذي جمعنا على حبه والعمل من أجله .

سيد البحراوي

مدخـــــل :

موسيقى الشعر

المفهـوم والوظـيفة

في البدء كان العمل ، ومع العمل كان الأيقاع . فنحن اذ نعمل بأيدينا ، نحرك أعضاءنا حركات موقعة ، واذ نعمل بأدواتنا ، تصدر عن هذه الأدوات أصوات موقعة . وعلى إيقاع حركاتنا وأصوات أدواتنا ، خرجت أصواتنا نحن ، نغمة ، أو كلمة – فيما بعد – لتساعدنا ونحن نؤدى عملنا ، سواء كان هذا العمل تحطيبا أو صيدا ، أو حتى سحرا وكهانة نحمى بهما أنفسنا من الطبيعة .

وكانت هذه البداية أيضا للفنون الثلاثة ، الرقص الموسيقى والشعر ، وقد كان منبعها الحركة الايقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية (المندرجة) فى العمل الجماعى . وقد كانت هذه الحركة تتضمن عاملين :

جسدى ، وشفهى ، الأول كان يشكل بداية الرقص . والثانى ، كان يشكل بداية النطق . وانطلاقا من هذه الصيحات غير المنظمة ، المعدة لتسجيل الايقاع ، نشأالنطق متحولا الى كلمة شعرية» [1] : وليس غريبا أن يصبح الايقاع لصيقا بالفنون الثلاثة ، وأن كانت هذه الفنون الثلاثة قد انفصلت عن بعضها البعض . فالشعر مثلا ظل مرتبطا بالايقاع بحكم وظيفته وطبيعته ، وبحكم أداته : اللغة أيضا .

تلك اللغة التى حملت معها – اذ انفصلت عن جذورها البدائية – واحدة من سمات هذه الجذور : الايقاع .

ولذا يمكن «القول بأن موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر لأنها نابعة من أداة التعبير الشعرى نفسها وهى اللغة .

فالموسيقى تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التى تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعانى وألوانها ، بالاضافة الى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية» [2] .

وهذه الامكانيات الموسيقية فى اللغة يمكن قياسها اذا نظرنا الى التركيب الصوتى

---

(١) جورج طومسون : الماركسية والشعر ، الجزء الأول من «دراسات ماركسية فى الشعر والرواية» ترجمة د. ميشال سليمان . ط ١ دار القلم بيروت سنة ١٩٧٤م .
وحول هذه القصيدة راجع : شكرى عياد (دكتور) : موسيقى الشعر العربى . القاهرة – دار المعرفة سنة ١٩٦٨م صفحات ٥٣ ، ١٠٢ ، ١٤٤ ، وعونى عبد الرؤوف (دكتور) : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف . مكتبة الخانجى . القاهرة – سنة ١٩٧٦ ص ٥٧ وما بعدها .

(٢) محمد مندور : الأدب وفنونه . محاضرات بمعهد الدراسات العربية العالية ، سنوات ١٩٦١ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ . ص ٩ .

للغة . فاللغة تتكون من مجموعة من الأصوات ، لكل صوت منها مجموعة من الصفات يمكن حصرها في أربعة مصطلحات أساسية : الشدة Loudness -درجة علو النغمة Pitch - المدى الزمنى الذي يستغرقه نطق الصوت Duration - المزاج timber أو الكيفية Quality [٣] . هذه الصفات الصوتية للغة هي التي تكون ما يمكن أن يسمى بموسيقى الكلام . غير أن هذه الصفات تتحقق في الشعر كما تتحقق في النثر فبم اذن يتميز الشعر ؟

يرى بعض الدارسين أنه ليس ثمة فارق - من هذه الناحية - بين الشعر والنثر «ولكننا لا نستطيع أن نميز بين ايقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة . فليس لهما حد فاصل تماما وأكثر من ذلك ، فان ايقاع النثر قد صمم بنفس الطريقة (Plan) ، ومن نفس المادة ، وعلى نفس الأساس السيكولوجي لايقاع الشعر . ولا نستطيع أن نقول أن الشعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر، أو أنه نثر على درجة أرفع ، أو أن ايقاعاته سارة ومحببة أكثر ، وحتى أكثر أهمية من أيقاعات النثر . ونحن نستطيع - عامة - أن نجد فروقا مميزة ، ولكننا حين نأتي الى الخصوصيات ، ونفكر بطريقة أقرب الى الحقائق ، سوف نضطر الى تعديل مقولاتنا ونخفف منها كثيرا . أن النثر أحيانا ينبت أزهار الايقاع الشعرى ، وغالبا ما يحمل الشعر أوراق الايقاع النثرى» [٤] .

ويزيد وردزورث المسألة وضوحا «إن الفارق الوحيد بين الشعر والنثر هو الوزن . وليس هذا في الحقيقة مميزا واضحا لأن سطورا ومقطوعات موزونة يمكن أن توجد بشكل طبيعي - في كتابة النثر ، ويصبح من الصعب تجنبها ، حتى ولو كان ذلك ممكنا» [٥] ويصعب التسليم - مع ورد زورث - بأن الوزن هو الفارق بي الشعر والنثر ، كما يصعب التسليم بأنه ليس هناك فوارق بينهما أيضا . أن التمييز بين الشعر والنثر في الموسيقى يكمن في أن موسيقى الشعر لها قانون - لها نظام يكفل لها تكرار الظواهر الصوتية في

---

(٣) Zilman, The Art and Craft of Poetry, an Introduction, First printing, 1966, The Macmillan Company, New York. P. 28.

ويحدد د. شكرى عياد هذه الصفات بثلاثة هي : الشدة والدرجة والنوع ، والشدة عنده تكاد تساوى المدة وتحدد حسب غنى الموجات الناشئة عن الصوت أوقلتها ، وهي تصاحب النبر ، ويترتب على هذه الموجات درجة علو الصوت أو انخفاضه Pitch ص ٣٥ ، كما يترتب عليها أيضا المدى الزمنى لأن النبر مرتبط بطول الصوت الى حد كبير . راجع ، موسيقى الشعر ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٤) Prefce to L yrical Ballads, in : Buttler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930, pp. 87-88

(٥) Topics in Criticism. London Groups Limited, London. First published, 1971 P. 22.

نسق معين ، وعلى فترات زمنية محددة . «إن الملمح الوحيد الذى يميز كل ما نسميه شعرا عن كل ما نسميه نثرا ، هو إيقاع يتكون من تكرار النبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة ، يكمن فيها تأثير الأنماط المتكررة» (٦) والشعر يظهر وسائل فنية معينة مثل الوزن والقافية .

ويحتوى النثر وسائل مشابهة ، ولكنها أقل تنظيما فى ترتيبها» (٧) .

والشاعر – حين يستخدم هذه الوسائل يكون مضطرا ، لأنه يستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر – كما يقول كولريدج (٨) – لغة أكثر كثافة وتعقيد وشكلية Formal (٩) وتلك اللغة ، يضطر الشاعر أيضا الى استخدامها ، نظرا لاختلاف تجربته التى يصوغها شعرا عن تلك التجربة النثرية ، فانها تجربة أعمق وأخصب وأكثر كثافة وتعقيدا . وتحت وطأة هذه التجربة يضطر الشاعر الى البحث عن لغة جديدة ، يضطر الى ترتيب اللغة المبذولة ترتيبا مختلفا عن ترتيبها العادى ، ويضعها فى نسق جديد ، نسق يتميز – أكثر ما يتميز – بالانتظام الموسيقى . هذا الانتظام الذى يخلقه الشاعر والذى تفرضه تجربته ، ليس من الضرورى أن يكون هو الوزن المتعارف عليه فى الاشعار المختلفه (١٠) . بل أن الشاعر يستطيع أن يحطم هذه الأوزان ، ولكن عليه – مع ذلك ولذلك – أن يخلق نظامه الخاص . والشاعر الحقيقى يفعل ذلك سواء كان داخل الأوزان المعروفه أو خارجها . وعلى الناقد – بعد ذلك – أن

---

(٦) Benjamen, The provinc of poetry, American Book Company : Linguistics and Literature. Little field-Adam 8 Co. Totowa, New York Jersy, 1973, P. 90 .

(٧) Ibid, pp. 13-14.

(٨) Selected critical essays. ED. Tomas M. Raysar. Appleton century crafts Inc. New York. 1958. Chapter XVIII.

(٩) Shklovsky. Art as Technique, in Russin Formalist criticism Trans. Lemon, Lee Res Marian. copyright by the University of Nebraska press, U.S.A. 1965. P.23.

(١٠) تختلف طبيعة الوزن تبعا لاختلاف طبيعة اللغة التى ينظم فيها . فبعض اللغات (كاللاتينية مثلا) تعتمد على توالى المقاطع الطويلة والقصيرة وبالتالى فان الوزن فيها كمى quantitive . وبعض اللغات الأخرى مثل الانجليزية والروسية ، تعتمد على توالى المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، على نسق زمنى معين . ومن ثم فان عروضها نبرى Accentual أو كيفى qualititve . غير أنه من الواضح – كما يقول لانس Lanz أنه ليس هناك لغة تعتمد على أحد النظامين دون الآخر تماما ، فقط يكون أحداهما أساسيا أكثر من الآخر .
وهذا ما يصح على وزن الشعر العربى . فهو كمى أساسا ولكن تلعب بعض الظواهر النبرية دورا هاما فى بنيته ووظيفته كما يحدث فى الوتد المجموع . وسوف نتكلم عن أهميته فى الفصل الأول من هذا البحث . راجع شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٤٤ ، ٤٦ ، وأيضا :
Lanz, Henry : The physical Basis. Standford University Press 1931, pp. 204-205.

يكتشف هذا النظام الجديد ، وأن يظهر - به - تميز هذا الشاعر وتفرده .

أن الأوزان المعروفة تخضع لمقاييس ثابتة ومحددة سلفا . لا يستطيع الشاعر الحقيقي في معظم الأحوال - بتجربته الخصبة - أن يتقيد بها تماما ، فيخرج عنها الى حد أنه يخلق وزنا آخر في كثير من الأحيان . وهذا أمر يجعل اعتبار الوزن فارقا أساسيا بين الشعر والنثر أجحافا بجملة من روائع الشعر العالمي لا تلتزم الوزن التزاما مطلقا .

١ - ٢ هذا النظام الذي يحققه الشاعر ، يصعب أن نطلق عليه مصطلح الوزن . ولذا يصبح من الضروري البحث عن مصطلح جديد ، الإيقاع . ومن الطبيعي أن تكون ثمة فوارق بين مصطلحي الوزن والايقاع . فمصطلح الوزن يعني تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق زمني معين ، أو كما يقول حازم القرطاجني : «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاه تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[11] وما يقصده حازم هنا ، هو أن وزنا «أوبحرا» كالطويل مثلا ينبغي أن يتكون من تكرار الوحدة «فعولن مفاعيلن» أربع مرات بنفس عدد الحروف وبنفس الترتيب . وهذا النظام في التكرار لا يسمح بالمخالفة الا في حدود ضئيلة تسمى بالزحافات والعلل ، التي هي - عند العروضيين - عيوب لا ينبغي الاكثار منها . ونظام كهذا لا يستطيع الشاعر أن يحققه تماما بكل صرامته المفروضة مسبقا (ليفصّل) عليه تجربة ربما كانت أوسع منه أو أضيق . ويثبت تاريخ الشعر العربي أن كثيرا من الشعراء الحقيقيين قد خرجوا على هذا النظام العروضي الثابت سواء بتقديم نظم جديدة ، وهذه تجاهلها العروضيون وأحالوها الى النثر كمعلقة عبيد بن الأبرص ، أو بالتحايل على هذا النظام الثابت نفسه ، بتفجير امكانياته القليلة لتتواءم مع تجاربهم . وهم حينما يفعلون ذلك يختلفون فيما بينهم إختلافا شديدا يكاد يهدم وجود الأوزان ويجعل لكل منهم في كل قصيدة ايقاعا خاصا . ولعل الفارق بين المصطلحين في الفقرة الأخيرة يقدم تمييزا أساسيا بين المصطلحين . ورغم أن تعريف الايقاع باعتباره «تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات متساوية أو متجاوبة»[12] قد يبدو غير مختلف بشكل واضح عن تعريف الوزن السابق ، فان تميز الايقاع عن

---

(١١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق ، محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب الشرقية . تونس سنة ١٩٦٦ ص ٢٦٣ . وعن الوزن في العروض الأنجليزي راجع .
Encyclopaedia Britania vol. 5, p. 308.

(١٢) محمد مندور : في الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة د.ت ص ٢١٤ والأدب وفنونه ص ٣٧ . وراجع أيضا . Zilman المرجع السابع ص ٧٨ .

الوزن يأتى من ناحيتين :

الأولـى : أن «الظاهرة الصوتيـة» ليس من الضرورى أن تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما فى تحديد الوزن ، بل يمكن أن تكون «سكونا» مثلا .

والثانية : أن طبيعة التوالى فى الايقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر فى الوزن ، لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء بشرط أن يكون التوالى موجـودا وعلى نظـام ما .

وهذان التميزان للايقاع Rhythm يضعانه مباشرة فى جانب الحرية ، بينما يظل الوزن فى جانب الثبات والتقييد .

فـالوزن نمط من التكرار وضـعـه المنظرون وقننوا كل شئ فيـه حتى إمكانيـات الانحـراف عنه . وليس صـحيحـا إلى النهاية أن الخليل بن أحمد حين وضع علم العروض العربى ، كان قد استقصى كل نمـاذج الشعر التى سبقته . فهناك كثير من الدلائل على أنه – ككل اللغويين فى عصـر التدوين – كانوا يبحثون عن الروايات وكانت لهم شروطهم المحـددة فى تلك الروايات التى يقـبلونهـا . فـاذا قـبلوا الرواية ، وكـانت مـتـعـارضـة مع قواعدهم ، أولوها بشتى الطرق لتتفق معها . وهم بذلك يفعلون ما يفعله كل من يفرض نمطا مثاليا على واقع معين . أنه يقسر الواقع ويتعسفه حتى يدخل فى اطار نظريته . وحين نأتى الى الواقع الشعرى الذى قنن له العروضيـون ، فسوف نجد أن الفروق بين مفـرداته تكاد تخرج كل مفردة عن الانتماء لنمط معين أو لوزن معين وهنا يصبح من الضرورى البحث عن قانون أكثر مرونه وإتاحة لحرية الابداع لدى الشاعر ، هذا القانون ، هو قانون الايقاع .

واذا كان الايقاع مصطلحا موسيقيا فى الاساس ، فانه واحد من قوانين الفنون عامة [١٣] ويرى البعض أن الوزن هو الشكل الخاص بالشعر من أيقاع [١٤] . أو كما يقول الدكتور

---

(١٣) يرتبط مصطلح الايقاع فى الموسيقى – غالبا – بالزمن . يقول محمود الحفنى أن الموسيقى تتكون من عنصرين وجوهرين : الصوت والزمن وهما اللحن والايقاع» (الموسيقى النظرية . رابطة الاصطلاح الاجتماعى . القاهرة سنة ١٩٧٢ ص ٩ . وكثيرون ممن يستعملون المصطلح فى الشعر يعتبرونه متلازما مع الزمن ، غير أن هناك من يحاول أن يفصل بين الايقاع والزمن أمثال Lanz ص ٢٠١ وما بعدها من المرجع السابق و

- James Reves; Understanding poetry. Heineman, London First published 1965. p. 127.
- Baulton; The Anatony of poetry. Rautledge and kegn. Paul LTD. London - First published 1953.

وبناء على هذا الأساس الأخير يحتلون الإيقاع فى كل الفنون حتى البصرية منها وليس فقط السمعية .

(١٤) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى . ترجمة محمد مصطفى بدوى .

شكرى عياد أن الايقاع «أسم جنس والوزن نوع منه» (١٥) .

وعلى هذا الأساس يصبح الايقاع أعم من الوزن ، والوزن أخص منه . غير أننا لو نظرنا الى المصطلحين مرة ثانية ، باعتبار أن الوزن نمط مثالى لا يتحقق أبدا تحققا كاملا ، والذى يتحقق فعلا هو الايقاع ، ولأن كلا المصطلحين يتفق فى أساس «التكرار حسب نسب زمنية» فان العلاقة بينهما يمكن أن تنحو منحى آخر ، فيكون الايقاع تحققا realization الوزن وبهذا المعنى يكون لكل وزن أكثر من أيقاع ، لأن له أكثر من تحقق . فالوزن «نمط مثالى ، يسرى – كقانون – خلال القصيدة كلها ، رغم أنه لا توجد قصيدة ولا مقطوعة تطابق – ايقاعيا – الأخرى . فى كل نظم ، نعمل الكلمات بموجب الوزن مع تنويعات قليلة أو كثيرة ، وهذه التنويعات ليست (رخصة) مؤسفة . إنها – ابتداء – عنصر ضرورى فى التأثير [illegible] الكلى ، ولو لم تكن موجودة لفقدنا معظم جمال الإيقاع أو فقدناه كله» (١٦)

هذه العلاقة بين الوزن والايقاع ، تجعل من المستحيل تقريبا ، [illegible] ، أو دراسة أحدهما واهمال الاخر (١٧) لأن دراسة الايقاع وحده لن تفيد لأننا لم ندرس جذر هذا الايقاع : الوزن . ودراسة الوزن وحده دون الايقاع ، توقعنا فى اطار الدرس العروضى التقليدى الذى لا يظهر خصوصية النص أو تميزه بين النصوص الأخرى المشتركة فى نفس الوزن .

١ – ٣ وفى الشعر العربى تتعدد النظم الايقاعية ، غير أن معظمها يرتد الى الجذر الواحد : الأوزان الخليلية . وفى اطار هذه الأوزان تتحقق أيضا الايقاعات ، من خلال امكانيات معينة تتبدى فى الشكل القديم الموحد الوزن والقافية . ويمكن أن نحصر هذه الامكانيات فى عنصرى : الزحافات ثم حروف المد أو الصوائت (vowels) بالاضافة الى

---

(١٥) موسيقى الشعر العربى ص ٥٨ . وراجع أيضا مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث . مكتبة الشباب سنة ١٩٧٠ ص ١٣٧ [illegible]

(١٦) Gilbert, Murry, The Classical Tradition in Poetry , Vintage Books New York, p. 71.

(١٧) يدعو بعض الدارسين الى هجر الوزن تماما باعتبار انه لا فائدة له . ولهم فى ذلك حجج بعضها مقبول ولكنها لا ترتقى الى الوفاق معهم .
راجع ريتشاردز : المرجع السابق ص ١٨٩ . وجابر عصفور : مفهوم الشعر . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة سنة ١٩٧٨ ص ٤١٢ .

(١٨) راجع حول كيفية الحس الايقاعى بالزحاف الفصل الأول من هذا البحث . الفقرة الخامسة بتحليل الأوزان

الفاعلية الصوتية القائمة فى الصوائت consonants

١ - ٣ - ١ أما الزحاف ، فهو - عند العروضيين - مرض لا ينبغى الاكثار منه ، ولذلك قللوا اباحته وحصروه فى قواعد لا يجوز للشاعر أن يتخطاها ، تزداد كلما كان هذا الشاعر من غير أبناء العربية كالموالدين مثلا . فهو لا يصيب الا ثوانى الاسباب ، ولا يحقق الا تسكين متحرك أو حذف ساكن وهناك بعد ذلك زحافات معينة لا يجوز أن تستعمل فى أوزان معينة .

والعلل (باعتبارها لونا من ألوان الزحافات) لا تدخل الا فى الاعاريض أو الاضراب ، ولكنها اذا دخلت لزم تكرارها فى نفس الموضع من كل الابيات ، بحيث تتحول من كونها إمكانية تنويع وتحرر الى قيد جديد يضاف الى القيود الأولى .

والواقع أن هذه القيود لم تكن كلها ضد مصلحة الشاعر ، بل كان بعضها نابعا من احساس مرهف بالايقاع وقيمتيه الأساسيتين : التكرار والتنويع (١٨) .

ورغم قلة الامكانيات الايقاعية الجذرية المتاحة من خلال الزحاف ، فقد استطاع الشعراء أن يستفيدوا منها جيدا ، وذلك فى اتجاهات ثلاثة :

الأول هو استخدام الزحافات كمعوقات ، تعوق تدفق الوزن ، وكان هذا يحدث - غالبا - فى الأعاريض والأضرب : كحذف السبب الخفيف من ضرب الرمل ليصبح (فاعلن) مؤديا الى وقفة حادة تمنع التواصل بين شطرى البيت مثلا . وكان الاتجاه الثانى هو استخدام الزحاف فى زيادة سرعة الوزن أو أبطائه . فكان الشاعر اذا أكثر من الزحافات التى تسكن المتحركات (١٩) ، هدأ الايقاع واذا استخدم الزحافات التى تحذف السواكن فتزيد عدد الحركات ، أصبح الوزن سريعا . وأما الاتجاه الثالث فقد كان اتجاها أهم وأخطر . وذلك لأن الشعراء قد استفادوا من أمكانية الزحاف ليحققوا مايمكن أن يكون قريبا ن الاستبدال (Substitution) فى العروض الانجليزى ويعنى استبدال تفعيلة من وزن ما بتفعيلة من وزن آخرفى داخل الوزن الأول ، بل وصل الأمر عند الشعراء العرب الى (استبدال) أبيات كاملة ، كما حدث بين وزنى الكامل والرجز أو بين وزنى مجزوء الوافر

---

(١٩) من الملاحظات العادية اثناء نطق الحرف الساكن أو المتحرك .
أننا نجد أن تواصل الحروف المتحركة يزيد سرعة النطق بينما تبطئ السواكن الحركة ، ويزداد البطئ اذا كان الحرف الساكن صامتا

والهزج . هذه الامكانيات الكامنة فى وسيلة مثل الزحاف والعلة ، تجعلنا نبتعد كثيرا عن نظرة العروضيين لها ، باعتبارها عيوبا وأمراضا ، ويصبح علينا أن ننظر اليها على أنها امكانية طواعية وتنويع تحقق للشاعر قدرا من الحرية ، يستطيع من خلاله أن يحقق تميزه فى إطار الشكل التقليدى . والدراسات التى تنظر الى هذه الوسيلة هذه النظرة الجديدة تكشف بالفعل عن مدى خطورتها فى كشف أعماق النص وعن طبيعة العلاقة بين المعنى والايقاع ، كما سنرى فى دراسة نصوص شعراء أبوللو .

١ - ٢ - ٢ أما حروف المد أو الصوائت vowels الطويلة والقصيرة ، فهى وسيلة تلعب دورا ايقاعيا أهم - ربما - من الزحافات والعلل . وتأتيها هذه الأهمية من ناحيتين :

الأولى : أن امتدادها الزمنى duration أطول من امتداد الحروف الصامتة consonants . وذلك لما «يأتى فيها من مد الصوت ، وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن فى غيرها - واذا نطق بالشعر على سبيل الحداء والترنم ، فقد أجمع على الحاق الألف والواو والياء»[٢٠] وهذا ما يعنى علميا - عند العروضيين ، أن حرف المد يساوى من حيث الكمية حركة متلوه بسكون[٢١] ولا شك أن هذا الامتداد الزمنى المتوفر فى الصوائت يمكن أن يستغل - وهو يستغل بالفعل - فى ابطاء حركة الايقاع أو العكس ، بما يتلائم مع مضمون القصيدة المصوغ .

أما الناحية الثانية فى أهمية الصوائت فهى أنها تعتبر الأساس لعنصر اللحن Melody فى موسيقى الشعر[٢٢] ، وذلك يرجع الى أنها هى التى تكون من الأصوات الانسانية انغاما ممتدة ومتواصلة ويمكن التقاطها ، بينما لا تزيد الصوامت عن كونها ضوضاء[٢٣] . ولعلّ هذا يفسر لنا السر فى أن الطفل حينما ينمو وتزداد أصواته «تظهر أولا صرخة تعبر

---

(٢٠) أبو يعلى التنوخى : كتاب القوافى . تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحى الدين رمضان . دار الارشاد ، بيروت سنة ١٩٧٠ ص ١١٢ . ويمكن أن نجد شيئا قريبا من هذا المعنى فى نص حاشية الدمنهورى «مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبى بمصر سنة ١٣٢٢هـ ص ٨٨» اذ يقول : «فالرِدف - مستحسن اتفاقا ، استكثارا من المد فى الأواخر لأنها حل مد وترنم» . وفى العصر الحديث كثر الحديث عن هذا الامتداد الزمنى . راجع مثلا محمد النويهى : الشعر الجاهلى جـ ١ الدار القومية للطباعة القاهرة سنة ١٩٦٦ ص ٥١ .

(٢١) راجع تمام حسان «دكتور» اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٧٣ ص ٧١ .

(٢٢) راجع شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٠٩ ومابعدها .

(٢٣) Lanz : physical Basis of Rime p. 63 Wilson, Sound and meaning, p. 224.

عن الاستثارة ، وصرخة طويلة تعبر عن الراحة . وهما من الأصوات المتحركة اذا ما قارناها بالكلام العادى للانسان ـ ولكن لماذا ينطق الطفل أولا الأصوات المتحركة (بقصد vowels) ؟ السبب ببساطة هو أن الحلق البشرى يجدها أيسر الأصوات» [٢٤] كما أنها أوضح فى السمع من السواكن وأبرز منها [٢٥] .

فالصوائت اذن هى التى تنتظم فى لحن مميز يتواصل كلما أضيف اليه حرف جديد منها . لذلك فليس مصادفة أن تحتل هذه الحروف أثنين - غالبا - من حروف القافية فى الشعر العربى هما الردف والوصل . كذلك تلعب هذه الحروف دورا فى داخل الأبيات اذا تكررت بشكل لافت ، سواء كانت بوعى أو بدون وعى من الشاعر ، مكونة ظاهرة التجانس Assonance هذه الظاهرة مع القافية تقدم للقارئ احساسا بالامتداد والهدوء [٢٦] .

حروف المد أو الصوائت ، تلعب - اذن - بصفتيها الزمنية واللحنية دورا هاما فى ايقاع الشعر . وكثيرا ما يتفق الزحاف وهذه الحروف على أداء وظيفة واحدة ، وربما اقاما التوازن داخل القصيدة فيلعب أحدهما دور الاسراع والآخر دور التهدئة ـ وهكذا نجدهما لا ينفصلان . أن الزحاف والمد عنصران هامان ومتجاوبان .

١ - ٣ - ٢ والأهمية التى تتمتع بها الصوائت فى موسيقى الشعر لا تنفى أهمية الصوامت التى سبق وصفها بأنها لا تعدو أن تكون ضوضاء .

فهذه الضوضاء لو أحسن تنظيمها لكان لها أهمية كبيرة هى الأخرى . فقد لاحظ الباحثون دورها فى ظاهرة كالقافية - التى يحتل الروى (وهو فى الغالب الأعم حرف صائت) . الأهمية الأولى فيها - بالاضافة الى بعض حروفها الأخرى مثل الدخيل * . مثل هذه الحروف تلعب فى القافية دورين : الأول هو أنها تعدل من طبيعة الحركات التى تسبقها أو تلحق بها والثانى أنها تقوم فى موسيقى الكلام بوظيفة تشبه (وظيفة قرع الطبول فى

---

(٢٤) أ. كندراتوف : الأصوات والاشارات . ترجمة شوقى جلال . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ . ص ١٧٥ .

(٢٥) راجع محمود السعران «دكتور» : «علم اللغة» دار المعارف المصرية سنة ١٩٦٢ . ص ١٦٣ .
وأيضاً : ابراهيم أنيس «دكتور» : الأصوات اللغوية . مكتبة نهضة مصر . القاهرة ط ٢ سنة ١٩٥٠ ص ٣١ .

(٢٦) هى ظاهرة تعنى التوافق أو التقارب بين مجموعة من الصوائت التى تتكرر . راجع :
Zillman : The Art and Craft of poetry, p. 58. Boulton, The Anatomy of poetry p. 95.

* الدخيل هو الحرف المتحرك الذى يقع بين التأسيس والروى مثل النون فى كلمة (أو انس) .

الاوركسترا . أنه أساسي في ضبط الايقاع) [٢٧] .

وكما يشكل تكرار الصوائت ظاهرة التجانس ، يشكل تكرار الصوامت ظاهرة التماثل Alliteration وتعني «أي تكرار لنفس الصوت أو الأصوات أو المقطع في كلمتين أو أكثر في السطر أو (مجموعة الأسطر) بحيث تنتج أثرال فنيا ملحوظا ـ اذ يمكن أن تنتج التأكيد أو العذوبة أو التنافر ـ الخ» [٢٩] . وكمثال تطبيقي على وظيفة التماثل يقول د. محمد النويهي : استمع مثلا لبيت المتنبي :

ومن عرف الأيـام معرفتي بهـا ... وبالناس روى رمحه غير راحم

«حرف الراء الذي في نطقه قرع طرق اللسان لحافة الحنك ـ قد جاء في قوله (روى رمحه غير راحم) ثلاث مرات في أوائل الكلمات الأولى والثانية والرابعة ، ومرة رابعة في أخر الكلمة الثالثة أتحسبه جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسوة والتشفي؟» [٣٠] .

فالدكتور النويهي يحاول أن يربط بين تكرار حرف الراء في بيت المتنبي وبين «عاطفة الحقد والقسوة والتشفي والانتقام» ، معتمدا على الصفة التي تتوفر في نطق هذا الحرف : «وقوع طرف اللسان لحافة الحنك» . والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندرك الرابطة التي يمكن أن تجمع بين العاطفة وبين صفة حرف الراء ، وحتى لو كانت هذه الصفة ملائمة لتلك العاطفة ، فما دور الصفات الأخرى لحرف الراء مثل السيولة والتكرار وسهولة النطق ؟ هل تدل على نفس العاطفة أم تعطي عكسها ؟ وما هي القاعدة التي يمكن أن تحكم مثل هذا الارتباط ؟

أن غياب قاعدة علمية صحية لأثبات العلاقة بين الظواهر الصوتية ومدلولاتها ـ

---

(٢٧) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١١٦ .

(٢٨) يوافق كل من Zilman ص ٥٨ و Shapiro ص ٩٥ من كتابه :
A prosody Handbook, Norper and RowPublishers. New York, 1961.
على هذا الفهم للمصطلح . بينما يقصره كاتب دائرة المعارف البريطانية (٦٤٧/١) على تكرار الصوامت في بداية الكلمات فقط .

(٢٩) Princton Encyclopedia of poetry and poetics edited by Alex preminger. Princeton University press, princeton U.S.A. Enlarged edition copyright 1974. p. 15.

(٣٠) محمد النويهي «دكتور» الشعر الجاهلي جـ ١ ص ٦٦ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٦ ص ٦٦ .

فيما كتب بالعربية – يعطى الفرصة لأن يخضع الأمر – فى النهاية – لحكم انطباعى وذاتى لا يتفق أكثر من طرف على صحته . ومن هنا يبدو النقص شديدا فى مشكلة أخطر – صوتيا – وهى قضية النبر فى اللغة العربية والشعر العربى .

فالنبر كعامل صوتى هام يؤدى وظائف عديدة فى الشعر . فهو يؤكد جزءا من اللفظ وبالتالى المعنى الذى يحمله ، ويعوق القارئ عن الاسترسال فى القراءة بهدف زيادة التأمل فى المعنى ، أو زيادة الاحساس بصعوبة النطق ، اشارة الى ثقل المعنى .. الخ . غير أن هذه الوظائف لم تحظ بنماذج تطبيقية فى الشعر العربى ، نتيجة لغياب القوانين الأساسية للنبر فى اللغة العربية وشعرها .

فالانجاز الذى تحقق فى دراسات علماء اللغة من مستشرقيين وعرب – رغم أهميته ، ضئيل . ذلك أن النتائج العامة التى توصلوا اليها متناقضة فى كثير من الأحيان فيما يختص بالنبر فى اللغة . ويرجع ذلك الى صعوبة وجود المادة القديمة للغة العربية . فهذا كانتينو يقول بعد أن يذكر اجتهادات المستشرقين فى تقعيد النبر : «الا أن هذه القاعدة لا تعتمد فى الحقيقة على أية رواية قديمة . فلم يذكرها النحاة العرب الذين وصفوا لغتهم بدقة بلغت ما بلغت ، ولا مصنفو كتب التجويد الذين خاضوا فى أدق دقائق القراءة القرآنية»[٣١] .

أما قوانين النبر فى الشعر ، فهى لاتخرج عن هذا الحكم . والقانون الأساسى الذى توصل اليه فايل وكمال أبو ديب مثلا يتحدد فى «أن النبر على النوى ليس ثابتا مطلقا . وفاعلية القانون تنبع من الحقيقة الأولى فى الشعر العربى :

وهى أن الايقاع يتخذ شكله من علاقات التتابع الأفقى بين النوى كما أظهرت الدراسة»[٣٢] .

ونتيجة لما سبق فلا يصبح من السهل اكتشاف الدور الحقيقى الذى يلعبه النبر فى ايقاع القصيدة العربية – ما دامت مواضعه غير قابلة للتحديد حتى الآن . ومع ذلك فمعظم الذين كتبوا حول هذه القضية يشيرون الى أن الشعر العربى ، شعر كمى الايقاع ، وأن دور

(٣١) كانتينو (جان) دروس فى علم أصوات العربية . ترجمة صالح القرمادى الجامعة التونسية . تونس سنة ١٩٦٦ ص ١٩٤ . ١٩٥ .

(٣٢) كمال أبو ديب «دكتور» : فى البنية الايقاعية للشعر العربى . دار العلم للملايين بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٣٣٣ . وراجع حول هذه القضية : شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٤٥ وما بعدها .

النبر فيه ضئيل والقاعدة الوحيدة التى نستطيع أن تخلص بها – من اتفاق الباحثين – هى أن النبر يقع على الوتد المجموع [٣٣] . ومن ثم فهى القاعدة الوحيدة التى يمكن الاستفادة منها حاليا .

(١-٤) لا تبدو أهمية الظواهر الصوتية السابقة فى كونها ظواهر مفردة ، ولكن من حيث اشتراكها وتجادلها معا فى بنية صوتية عامة هى القصيدة .

ويتضح هذا التجادل – بشكل مركز ودقيق فى عنصر هام وأساسى فى إيقاع الشكل القديم للشعر العربى : القافية .

فالقافية – كظاهرة صوتية – لقاء بين مجموعات الأصوات الصائتة ، يكون مجموعة من الظواهر الصوتية ، المتجاورة أو المتجادلة ، التى تؤدى مجموعة من الوظائف الايقاعية ستتضح بعد قليل ، وهذا اللقاء – القافية – فى النهاية – لا يخرج عن القوانين الأساسية للايقاع . الوحدة والتنويع – باعتبار أن القافية هى الوحدة الأخيرة (التفعيلة الأخيرة) * للوزن ، وباعتبار أنها أيضا تخضع لما يخضع له الوزن من انحراف ، يؤدى الى ايقاع مختلف قليلا أو كثيرا عن أصله الوزن .

القافية – اذن – «وأن نظر اليها كعنصر مستقل عن الوزن ، باعتبار أن قيمتها الأساسية تنبع من كونها ظاهرة ميلودية – لا زمنية – الا أنها عنصر من عناصر الايقاع «تشترك مع الوزن – وقد تصبح جزءا منه – فى تأدية الوظائف الايقاعية .

---

(٣٣) راجع الفصل الأول من هذا البحث .

* معروف أن القافية قد تكون تفعيلة مستقلة ، أو جزءا من تفعيلة أو هما معا .

-٢-

اذا كانت ماهية موسيقى الشعر ترتد الى ماهية اللغة كظاهرة صوتية ، فان وظيفة الموسيقى في الشعر ترتد الى وظيفة اللغة كظاهرة اجتماعية . فاللغة ليست مجرد مجموعة من الأصوات تلتقى لتكون لحنا أو ضوضاء ، تحاكى بها أصوات الطبيعة ولكنها - فى المقام الأول - مجموعة من الأصوات تلتقى لتعكس حاجة البشر الى التواصل . ولابد لها (اللغة) اذ ذاك من مدلول هو ما يسمى بالمعنى . فالكلمات «نفسها مبنية بناء مزدوجا . أنها أصوات تعتبر رموزا للمعانى ، وهى أيضا رموز للمعانى تعتبر (أصواتا)»[٣٤] .

واذا كانت هذه الأصوات بمعانيها أو المعانى بأصواتها ، تقدم الوسيلة المعروفة للتواصل الاشارى بين البشر ، فان تنظيم هذه الأصوات بطريقة غير عادية (بحيث تخرج اللغة عن نمطها اليومى المعيشى العادى) هو ما يقدم لنا الشعر .

فالشعر ليس مجرد اشارة لغوية ، بل هو أكثر من ذلك ، إنه حياة وتجسيد لحياة عميقة وكثيفة . فهو لا يقر الحقائق ولكنه يصورها ، وهو لا يخبرك بها ، ولكنه يدفعك بها ويثيرك - من الداخل - كى تنشط الى حياة أفضل وعالم أسعد .

ولا يستطيع الشعر أن يحقق هذه الوظيفة الا بهذا التنظيم غير العادى للأصوات - أى بالايقاع . فالايقاع - وحده - هو الذى يستطيع أن يحمل المشاعر والأفكار العميقة المتميزة والصادقة .[٣٥] لأنه «اشارة طبيعية الى عمق الانفعال - ومتى تكلم المرء شعرا فكأن بذلك وحده يقول إن ألمى أو فرحى هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللغة العادية . وكأنى بايقاع الشعر ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت ، فاذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هى الأخرى على هذا الايقاع عينه »[٣٦] .

والعلاقة بين المعنى والايقاع علاقة متشابكة ومعقدة . فالايقاع غالبا - مايقود الشاعر سواء قبل النظم أو أثنائه . يقول ريفردى «الرنين هو الذى يسبق الكلمات ويناديها ،

---

(٣٤) أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة . ترجمة سلمى خضراء الجيوسى . دار اليقظة العربية بيروت سنة ١٩٦٣ ص ٢٨ .

(٣٥) Combes. H. Literature and criticism. Published in Pelican Books 1963. p. 20.

(٣٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة الدكتور سامى الدروبى . دار اليقظة العربية بيروت - ط ٢ سنة ١٩٦٥ ص ١٦٨ والنص يحمل دلالات مثالية تتجاوزها وهذا سيحدث فى كل نصوص جويو القادمة أيضاً .

حيث أن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيدا عن روح التغني والموسيقى» .

ويقول كلوديل «لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من اثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظي وقراءة موزونة ، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى (المعددين) الشعبيين في الشعر ـ أنك تراه قد أخذ يحك يديه أحداهما بالأخرى ، ويتنزه (؟) طولا وعرضا ، ويدق الأوزان ، ويتمتم بشيء بين أسنانه ـ وشيئا فشيئا ترى سيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيب بين قطبى الخيـال والرغبـة» (٣٧) .

ويقدم برتليمي – بعد النص السابق نصا للشاعر السوفيتي مايكوفسكي يعبر فيه – انطلاقا من نفس المقولة – عن أسرار عملية الابداع مبينا الى أى مدى يستطيع النغم أن يتحكم في القصيدة ، يقودها ويعدل فيها ويحدد شكلها بوجه عام : (أنى أسير وذراعاى مرفوعتان وأتمتم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحيانا أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة . وأحيانا أخرى أسرع في الزمجرة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلا . على أن الوزن أساس كل عمل شعرى ، وهو الذى يعبر من أوله لآخره كالشعاع ـ وشيئا فشيئا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لتدخل وترتبط بالكلمة الرئيسية . وما أن يكون الشيء المهم معدا ، حتى يشعر بأن الوزن قد تحطم ـ لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو أن نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها» .

إن هذا النص – وإن كان يصف حال الولادة الشعرية ، يكشف مدى عمق العلاقة القائمة بين المعنى والصوت بشكل محسوس ودقيق ، بحيث يصبح المعنى موسيقيا والموسيقى معنوية ويصبح «الايقاع شكل المعنى الداخلي حينما يصبح واعيا تماما وفعالا ، ويمكن أن يكون في عالم الأصوات – بمنزلة الضوء في عالم المرئيات ، وأنه يشكل ويعطي معنى جديدا» (٣٨) . لأن الايقاع يضيف الى المعنى بظلاله ويوحي بأشياء قد لا يقولها

---

(٣٧) جان برتليمي : بحث في علم الجمال : ترجمة د. أنور عبد العزيز . دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ،القاهرة . نيويورك . سنة ١٩٧٠ ص ١٦٥ .

(٣٨) Cassells Encyclopaedia of literature. edited by S.H. Stein Berg. cassell company LTD, London, First published 1953, p. 424 - 425.

المعنى ، مثل الصورة الفنية ينبغى أن تكون وظيفتها الايحاء قبل التجسيد ، أو الايحاء من خلال التجسيد ، حتى تصبح قادرة على أن تخلق فى ذهن المتلقى أكثر من معنى ، وأكثر من مستوى للقصيدة .

ولا يستطيع الايقاع أن يحقق هذه الوظيفة الا من خلال الالتزام بنظام ولكن لابد لهذا النظام أن يتميز بالمرونة والتنوع . ومن خلال امكانيات التنوع يستطيع الشاعر أن يؤكد فكرة أو صورة ، أو يميز صوتا عن صوت داخل القصيدة .

والنظام الذى هو الصفة الأساسية فى الايقاع يقدم للقصيدة بالاضافة الى ما سبق – وظائف أخرى . فهو واحد من أدوات الترابط بين أجزاء القصيدة [٣٩] فى ذهن المتلقى وذهن الشاعر معا ، موحدا بين مشاعر المتلقى وتجربة المبدع . وفى نفس الوقت يحكم فيضان هذه التجربة ، بمنعها من التوهان فى عالم الفوضى [٤٠] وهو يرضى الشاعر والمتلقى معا اذ يسعدان بالاستماع الى شىء (جزء من اللحن) يتمنيان أن يعود ، ولكنه لا يعود بسرعة ، فيزداد شوقهما حتى يعود فيشبع لديهما هذه النزعة الى الانسجام . وبالاضافة الى ذلك فان الايقاع يساهم فى خلق «المسافة الجمالية» ذلك الحاجز بين العمل الفنى والمتلقى بحيث لا يندمج فى العمل الفنى ، مميزا بينه وبين ما يشاهده فى واقع حياته العملية . والايقاع قادر على تحقيق هذه المسافة لانه لا يتوفر فى لغة الحياة اليومية ، فاذا تحقق فى لغة الشعر ، جعلنا نتسامى الى عالم آخر غير العالم النثرى الذى نعيشه كل دقيقة من حياتنا العادية . وحتى لوكان هذا العالم الآخر شديد الارتباط بعالمنا العادى ، فانه عل الأقل منتظم وملموم ومتخلص من بعثرته وشعثه – أنه منتظم انتظام الايقاع – الايقاع الذى هو أكثر الوسائل التى تحقق لنا فرصة أن نبتعد عن نثريات الحياة ، ونصل الى جوهرها .

٢ – ١ اتخذ البحث عن العلاقة بين المعنى والايقاع طريقا آخر غير الطريق السابق ، يتحدد فى محاولة الربط بين نمط معين من الايقاع (وزن ما) وبين ما يسمى بأغراض الشعر أو العواطف الانسانية .

ولقد كان أرسطو أول من بدأ هذه المحاولة فى «فن الشعر» اذ قال :

---

(٣٩) ستولنيتز : النقد الفنى . ترجمة د. فؤاد زكريا – مطبعة جامعة عين شمس سنة ١٩٧٤ ص ١٠٠ .

(٤٠) Katherin Wilson : Sound and meaning in English poetry, p. 54.

«أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسي - أو الملحمي - صلاحه بحكم التجربة . فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة ، ذلك بأن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها ، وأنه أكثر قبولا للغريب والاستعارة ، وهما بعض ما تتميز به المحاكاه الروائية . أما الوزن الأيامبي والوزن التروخائي فوزنان تشيع فيهما الحركة ، فاحدهما مناسب للرقص»[٤١] والقيمة الأساسية في هذا النص تكمن في أن أحكام أرسطو بصلاحية وزن معين لنوع معين من الشعر قائمة على أسس ايقاعية في الأوزان المختلفة . وهذه القيمة فقدت أوتضاءلت مع شراح أرسطو ومترجميه من العرب ، كما فهمت نصوصه فهما خاطئا . يقول ابن سينا : «فاليونانيون كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر ، كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة ، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة . فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا . له وزن ملذ ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية ، ثم يضاف بجميع ذلك الى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن . وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة .

ومنه نوع (يسمى) ديثرمبي وهو كطراغوذيا ما خلا أنه لا تخص به مدحة انسان واحد أو أمة معينة ، بل الأخيار على الاطلاق .

ومنه قوموذيا وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والاهاجي ، وكانوا ربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التى يشترك فيها الناس وسائر الحيوانات .

ومنه نوع يسمى أيامبو : وهو نوع يذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كل فن ...»[٤٢]

ويقول ابن رشد : «وايجاد (؟) صناعة المديح يكون تعملها في الأعاريض الطويلة ، لا في القصيرة ، لذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها وفي

---

(٤١) كتاب ارسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشرمتى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة سنة ١٩٦٧ م ص ١٣ وراجع ايضا صفحات ٤٢ ، ٤٤ .

(٤٢) ابن سيناء : كتابا المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر . تحقيق وشرح محمد سليم سالم . مطبعة دار الكتب سنة ١٩٩ ص ٣٠ ، ٣١ . وراجع ايضا كتاب ارسطو في الشعر تحقيق شكرى عياد ص ١٩ ، ١٩٨ . والجزء التاسع من الشفاء الخاص بالشعر تحقيق عبد الرحمن بدوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة سنة ١٩٦٦ . ص ٢٩ ، ٣٠ .

غيرها من صنائع الشعر . وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير مركب (؟) . ولكن ينبغى الا يبلغ فيها من الطول الى حد يستكره» [٤٣] .

من هذين النصين يتضح أن ابن سينا وابن رشد قد حورا مفهوم الأنواع الأدبية : التراجيديا والكوميديا الى مفهوم الأغراض الشعرية : المدح والهجاء ، نظرا لفقدانهم الشعر الدرامى ، واقتصار الشعر العربى على الشعر الغنائى [٤٤] .

هذا بالاضافة الى ما يتضح من النصين من تضاؤل قيمة الأسس الايقاعية التى يتم – على أساسها – الربط بين الوزن والغرض .

ويبدو أن التحوير الذى حدث فى مفهوم الأنواع الى الأغراض كان هو السبب الأساسى فى قيام أتجاه بين النقاد يربط بين الوزن والغرض .

فهذا حازم القرطاجنى مثلا يربط بين الطويل والبسيط والأغراض الجادة كالفخر ونحوه ، وبين الرمل والمديد وغرض كالرثاء . «ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب أختلاف مجاريها من الأوزان . ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل مجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فى غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ...» [٤٥]

واذا كان حازم يحاول فى حديثه عن التناسب أن يجد خصائص ايقاعية للأوزان سواء اتفقنا معه حولها أو أختلفنا – فان المحدثين من متابعيه لم يحاولوا أن يفعلوا ذلك ، وقدموا أحكاما ذاتية ، لا تخرج عن أطار الانطباعات . يقول الدكتور عبد الله الطيب المجذوب عن الطويل مثلا : «هذا البحر كثير مجيئه . وهو من البحور الطويلة _ وهو مع البسيط أعظم بحور الشعر العربى أبهة وجلالة ، واليهما يعمد أصحاب الرصانة ، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة _ والطويل أفضلهما وأجلهما وهو أرحب صدرا من البسيط

---

(٤٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر . تحقيق وتعليق محمد سليم سالم . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٧٥ .

(٤٤) حول اخطاء ترجمة ارسطو عند متى بين يونس وابن سيناء . راجع شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٣٤ ، ١٩٦ وجابر عصفور : مفهوم الشعر ، مرجع سابق ص ١٣٩ .

(٤٥) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

وأطلق عنانا ، والطف نغما ، ذلك بأن أصله متقاربي ، وأصل البسيط رجزي ، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ومن رقة الرمل دون لينه المفروط ومن ترسل المتقارب المحقق دون خفته وضيقه ، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز ، وأفادة الطول أبهة وجلالة ـ فهو البحر المعتدل حقا ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به ، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الاطار الجميل من الصورة ، يزينها ، ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا . وهو في هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر ـ» (٤٦) ولسنا هنا في مجال مناقشة جزئيات هذا النص ، ولكن لابد من الاشارة الى أنه يعرض الموقف التقليدي من وظيفة الموسيقى في الشعر ، فهي كالاطار الجميل الذي يزين الصورة لا غير . كما أنه يمثل طبيعة الأحكام الانطباعية التعميمية التي لا نستطيع أن نتخذ منها قاعدة . وعلى أية حال ، فان معظم أصحاب الرأي المعاصرين (٤٧) في هذه القضية يرفضون هذا المنحى لانطباعية أحكامه ولخطأ فهمه لدور الوزن في القصيدة ، حتى ولو نظرنا اليها بمنظور الأغراض التقليدي ، ولعدم دقة ادعاء أصحابه بأنهم قد استقصوا الشعر العربي كله وخرجوا منه بأحكامهم فهذا الادعاء لا دليل على صحته حتى الآن – على الأقل – بحكم الأعمال الكثيرة التي مازالت مجهولة من تراثنا الشعري .

وفي مقابل هذا الاتجاه ، ظهر في العصر الحديث – اتجاه آخريرى أن الربط لا ينبغي أن يكون بين الوزن والغرض ، وأنما بين الوزن والعاطفة . فالدكتور ابراهيم أنيس يقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه . فاذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي . وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وزيادة النبضات القلبية ، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة الا في صورة مقطوعة قصيرة ، لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة ، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت

(٤٦) راجع المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ط ٢ . دار الفكر . بيروت جـ ١ ص ٣٦٢ .
(٤٧) من أمثال د. شكري عياد (موسيقى الشعر العربي ص ١١٤) ، محمد النويهي الشعر الجاهلي ص ٦٠ ٦١ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ ص ٥٨ بالإضافة إلى د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ط ٣ سنة ١٩٦٥ ص ١٧٥ وما بعدها

بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس لليأس والهم المستمر .

أما في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ـ أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس ، وتضطرب لها القلوب وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام

أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة ، فالحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده ...» (٤٨) .

وقد يتحول هذا الاتجاه من الربط بين الوزن والعاطفة ، الى الربط بين الوزن ودرجة العاطفة ، وذلك بناء على نقد موجه الى الربط بين الوزن والعاطفة . يقول د. محمد النويهي «... وهذا ما يقودنا الى ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة ،وهو ما أنكره بعض النقاد ، مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط وإعجاب واحتقار وهم محقون في اعتراضهم هذا [علينا أن نلاحظ أن هذا النقد هو نفسه الذي وجهه د. أنيس لأصحاب الربط بين الوزن والغرض] ولكن هذا لا ينبغي الا يجعلنا نغفل عن حقيقة الأمر في هذا الموضوع . وهي أن البحور المختلفة وأن لم تختلف في (نوع) العواطف التي تصلح لها ، فهي تختلف في (درجة) العاطفة . فبحر الطويل بإيقاعه البطئ الهادىء نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي ، سواء أكانت حزنا هادئا لاصراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه .

وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة . في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة . فاذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر . فاذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وارخاء وسرعة وابطاء ، انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا ، مهما يكن نوعها من فرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة» (٤٩) .

من الواضح اذن أن النويهي حاول أن يتجاوز القصور في نظرة ابراهيم أنيس والذي أشار اليه هو في بداية النص . ويتمثل تجاوزه لهذا القصور في محاولة الربط بين

---

(٤٨) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٧ – ١٧٨ .
(٤٩) د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي . ص ٦١ .

الوزن ودرجة العاطفة ، فيربط بين الطويل مثلا وبين العاطفة المتزنة الهادئة سواء كانت حزنا أو سرورا . وهو تجاوز يتميز بقدر كبير من الجدية . غير أن محاولة تصنيف العواطف ودرجاتها على هذا النحو لا يبدو أن صح علميا - داخلا فى اطار تخصص دارس الشعر ، بل فى اطار تخصص عالم النفس . هذا بالاضافة الى أن هذا الرأى يتجاهل - مثل الآراء السابقة - التنوع القائم فعلا فى القصيدة . فحتى لو سلمنا مؤقتا بأن الشعر تعبير عن عواطف ، فالقصيدة الواحدة لا تصوغ عاطفة واحدة بل تتداخل العواطف والمشاعر وحتى لو صاغت واحدة فان هذه العاطفة تتعدل أكثر من مرة ومع ذلك تظل فى اطار وزن واحد . والاعتقاد بأن الشعر تعبير عن عواطف اعتقاد رومانسى . كان تعبيرا عن مرحلة من تاريخ البشر ، وأصبح العلم ينظر الآن الى العاطفة نفسها بمنظور مختلف ، فلم يعد ثمة عاطفة مقابل العقل ، كما كان الظن الرومانسى ، بل أصبحت واحدة من مجموعة الملكات الانسانية التى تتعاون فى انتاج الفعل الانسانى ، بما فيه الشعر . والشاعر واحد من الجماعة البشرية ، يتميز بقدر أكبر من الحساسية والقدرة على التقاط الجوهرى فى واقعها ، وعلى صياغة هذا الجوهرى . فتجاريه اذن مختارة من واقعه ، وهذا الاختيار اجتماعى وفردى فى آن واحد ، لأن الاختيار مهمة يقوم بهاموقف الشاعر من واقعه ، هذا الموقف الذى يتكون لدى الشاعر نتيجة لظروفه الاجتماعية أساسا ، ثم اجتهاده الخاص فى أن يعى عالمه وواقعه . والموقف أو الرؤية لا يقوم لدى الفنان - باختيار تجاربه (مضمونة) فقط ، وإنما يساهم أيضا فى اختيار أدوات الاتشكيل التى يشكل بها الفنان هذه التجارب المكثفة والعميقة .

فإذا صح هذا الفهم لطبيعة الشعر ، فان الوزن - كغيره من أدوات تشكيل القصيدة ، بل مثل غيره من أدوات تشكيل الفنون المختلفة - يرجع أختياره أساسا - الى موقف الفنان أو رؤيته وليس من الضرورى أن يكون الفنان واعيا بهذا الاختيار ، بل الغالب أن يتم هذا الاختيار بشكل تلقائى وعفوى ، ولكنه فى النهاية يعكس رؤية الفنان التى تتجلى مصوغة فى القصيدة ، والتى لا يمكن ادراكها الا من خلال تحليل هذه القصيدة بعناصرها التشكيلية والمضمونية .

وما يقال عن الوزن ، يمكن أن يقال عن عناصر الموسيقى الأخرى ، مثل القافية ، ولدينا دراسة جيدة ، معتمدة على وقائع تاريخية ، تؤكد هذا الزعم . والدراسة موجودة فى كتاب لانز Lanz [٥٠] المشار اليه سابقا ، وهو يربط بين وجود القافية فى الشعر والجمود

(٥٠) راجع The physical Basis of rime صفحة ٢٣٥ وما بعدها تحت عنوان Rime and history

والمحافظة من ناحية ، وبين الثورة والتحرر من القافية من ناحية أخرى . فقط لاحظ أن «الهبات الثورية العنيفة ضد القافية ، كان حدوثها يتوافق تاريخيا مع القلاقل الاجتماعية . فقد حدث الجدال الميلتونى Miltonian controvray حول القافية أثناء الثورة الانجليزية ـ وعاش أوليفييه Olivet المدافع المتحمس عن الشعر الحر ، فى زمن الثورة الفرنسية العظمى .

والثورة الروسية المعاصرة تلقى الضوء على تلك العلاقة الغامضة بين الشعر المرسل والثورات» والأمر لا يقتصر عند لانز على الربط بين القافية وبين الواقع الاجتماعى ، بل يربط بين موقف الشاعر الحقيقى من الثورة ، وموقفه من القافية ، فهو يرى أن الثورة ليست مجرد عنف أو فوضى ، ليست تغيير حكومة ، أو تغييرا عقلانيا ، ليست تغييرا فى المبادى والبرامج والمؤسسات والقوانين فحسب ، فكل هذه أشياء ظاهرية ، ولكن الثورة فى أعماقها مأساة ، ولا يشعر بهذه المأساة الا من يشترك فيها . أما من يراقبها من الخارج وهو جالس على كرسى هزاز مثل بيرون وجوته ، فانه يعتبرها كتلة من الرعب أو ربما تجربة اجتماعية عظيمة . أنهم يشاهدون المعارك فى مكان آمن ، ولو كان الشاعر منغمسا فى المأساة بعمق ، يعيشها من الأعماق ، فإنه فى هذه الحالة لن يستخدم القافية أو حتى التجانس ، فلماذا يحتاج الى تأثير النهايات المتشابهة ؟ أننا نعرف الآن هذا التأثير الموسيقى ، أنها (هذه النهايات) تعدل انفعالاتنا ، كى تأتى بانفعالات جديدة ، تلك التى تتولد من ارتباطها بـ Melody حروف المد (الصوائت) . ولكن الشاعر هنا لا يحتاج الى تعديل انفعالاته ، بل الى تصعيدها ـ نحو موسيقى وحشية . وشاعر كهذا لابد أن يشعر ازاء القافية بالعداء .

ويخلص لانز الى أن القافية والثورة تبدوان وكأنما يدفع كل منهما الآخر بعنف شديد .

الفصل الأول

الموقف من الشكل القديم

- يطرح التراث العربي شكلا أساسيا لموسيقى قصيدة الشعر - هذا الشكل هو شكل الوزن الواحد والقافية الواحدة ، دون امكانية تغييرهما داخل القصيدة الواحدة [1] .

ولقد ظل هذا الشكل أساسيا حتى العصر الحديث ، حيث حمل لواءه الاحيائيون ، وان كان بعضهم قد حاول أن يخرج - جزئيا - من اطاره ، كما يتبدى في شعر شوقي المسرحي وبعض شعره الغنائي ، وفي المحاولات التي قام بها الزهاوي لتقديم الشعر المرسل منذ أوائل القرن العشرين .

غير أن قداسة هذا الشكل بدأت في الاهتزاز تحت تأثير الدعوات الجديدة التي حمل لواءها المجددون من الشعراء منذ مطران ثم شعراء الديوان وشعراء أبوللو ، والتي كانت تدعو الى الخروج على هذا الشكل الموسيقى التقليدي (الجامد) الى شكل أكثر تحررا - واتساعا لرؤى مختلفة عن الرؤية الاحيائية ، تنظر الى الشعر نظرة مختلفة «نظرة تقديس (تأبى أن تسخره) لأغراض الحياة الزائلة ، فلا تعلق لعظيم ولا مجاملة لخطير ، بل نقد للحياة أو صياغة فنية لتجربة بشرية يحياها الشاعر ازاء نفسه أو ازاء مجتمعه ، أو ازاء الطبيعة التي تحوطه . فضلا عن تجاربنا في عالم المجهول والحقائق المطلقة والقوى الغيبية التي تسيطر علينا أو نجاهدها جهادا مريرا» [2] .

واذا كانت صياغة الدكتور مندور تعطي الوجدانيين العرب أكثر من حقيقتهم - سواء على مستوى التنظير أو على مستوى الابداع الشعري فمما لا شك فيه أن اعتبار الذات منطلقا أساسيا لهؤلاء الشعراء ، هو الأمر الذي يميز رؤيتهم عن الرؤية التي كانت قبلهم

---

(١) لا يعني كون هذا الشكل التقليدي اساسيا ، انه شكل وحيد فقد ظهرت - من داخله أو خروجا عليه - أشكال اخرى جاورته منذ عصر الخليل نفسه . وقد دارت محاولات خلق الأشكال الجديدة حول اختراع أوزان جديدة كما فعل أبو العتاهية والمولدون ، أو حول استغلال الامكانيات التي يتيحها نظام الخليل نفسه مثل استخدام الأوزان المهملة أو الاكثار من مجزوءات الأوزان ، أو الاستفادة من نظم التقفية التي يمكن أن يتساهل ازاءها العروضيون . بالاضافة إلى استخدام الزحافات والعلل بطرق فنية تخرج بالقصيدة عن اطار الشكل التقليدي ومن داخله .
غير أن هذه المحاولات ظلت فريدة وواهنة التأثير ، حتى أحدث الأندلسيون بموشحاتهم خروجا واضحا على الشكل التقليدي أثر تأثيرا كبيرا فيما تلا عصرهم وحتى العصر الحديث كما سنعرض في هذا البحث .

(٢) محمد مندور (دكتور) : الشعر المصري بعد شوقي . الحلقة الأولى . مكتبة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

والتى كانت تعتبر العالم الخارجى هدفا أساسيا دون محاولة الشاعر التعبير عن ذاته [٣] .

ومن الطبيعى أن ينظر هؤلاء الشعراء نظرة جديدة الى أدوات التشكيل الفنى فى الشعر ، ما داموا قد نظروا نظرة جديدة لماهيته ووظيفته . ويتوقع المرء أن تدعو هذه النظرة الى قدر من التحرر من القيود القديمة سواء فى اللغة أو فى الصورة أو فى الموسيقى . ويعبر أحمد زكى أبو شادى – الذى يعتبره د. عبد القادر القط واحدا من رواد الاتجاه الوجدانى ورائدا حقيقيا لجماعة أبولو – عن هذه النظرة الى الشعر وموسيقاه فيقول :

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربى القديم – وأنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة الى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها . فاذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم ، واذا جاء منثورا فهو شعر منثور ، وجميع الآداب العالمية تعترف بهذين القسمين للشعر وأن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها ومتى آمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمرا ثانويا ، لأن الشاعر الناضج الشاعرية المتمكن من اللغة الصافى الطبع ، لا يجوز لنا أن نلقى عليه دروسا فى كيفية استعمال القوافى والبحور ، فله من طبعه الشعرى خير ملهم ودليل وأن المعانى الشعرية هى التى تبحث عن ثوبها اللفظى وليس الثوب هو الذى ينبغى أن يسيطر عليها . أن الحرية جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له ، والتطور الفنى للشعر فى أمم شتى أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير الشعرى مالا تظهر به فى الشعر المقفى والمقيد ببحر معين ولا سيما فى مجال القصص والتمثيل . وليس التوشيح والنظام المتعدد القوافى من

---

(٣) عبد القادر القط (دكتور) «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر . دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت نسة ١٩٧٨ ، صفحات ٦ ، ٧ ، ١٥٦ ، ١٨١ ، ١٨٢ . وليث ثمة مجال هنا للافاضة فى الحديث عن مفهوم الشعر عند الرومانسيين لكثرة ما كتب عنه . راجع مثلا مقدمة ديوان مطران حـ ١ مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩ ص ٢ . ومقدمة ديوان المازنى طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . القاهرة سنة ١٩٦١ ص ١٤ وكتاب المازنى أيضا والشعر غاياته ووسائطه . مطبعة البوسفور سنة ١٩٢٥ ص ٢٤ ، ٢٥ . بالاضافة إلى كتابى الدكتور القط والدكتور مندور السابق الاشارة اليهما وكتاب ماهر حسن فهمى : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث . مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦١ ص ١٨٥ – ١٩١ . ود. عز الدين اسماعيل . الشعر العربى المعاصر . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – القاهرة سنة ١٩٦٧ ص ٧ه وغيرها من المراجع .

القصيد القديم الا أمثلة لمحاولة التحرير لدى القدامى من العرب» [4] .

فالمنطلق الأساسي الذي ينطلق منه أبو شادي في نظريته الجديدة للشعر ، هو الحرية . فالحرية «جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له» ومن هذا المنطلق ينادي بإطلاق الحرية للشاعر في استخدام القوافي والبحور، فإن طبعه قادر على الهامه موضع الصحة والخطأ وحتى لو لم يستعمل الموسيقى لما خرج شعره عن كونه شعراً ، فهناك من الشعر المنظوم وغير المنظوم ، صحيح أن المنظوم أفضل لأنه يجمع بين «بيان العاطفة وموسيقاها» ولكن هذا لا يعني اهمال «البيان عن العاطفة» وإخراجه من مجال الشعر ، فهو أيضا شعر . ويحاول أبو شادي أن يعضد رأيه هذا بالبعد التراثي في التحرر من الشكل التقليدي ، غير أن أبا شادي لم يكن واعيا بالتراث في بداية النص حيث ذكر تعريفا للشعر أنه الكلام الموزون المقفى ، وليس هذا تعريفا قديما : فالنقاد ذوو الرأي كانوا يذكرون أيضا «الدال على معنى» كما أن بعضهم كان يقدم عنصري الخيال والمعنى على الوزن والقافية . يقول ابن رشيق القيرواني :

«وإنما سمي الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، واستطرف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى الى وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير» [5] فالوزن ليس بذي قيمة الا اذا كان مستخدما في شعر لا في مجرد نظم . ان كلام أبي شادي يدل على مدى وعيه بالتراث الذي كان متمردا عليه !

نلاحظ في كلام أبي شادي أيضا استمرار الثنائية التقليدية : الشكل والمعنى ، وبدلا من الاهتمام بالشكل في حد ذاته وتقديمه على المعنى ، يفضل أبو شادي المعنى على الشكل ، فـ «المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها» ورغم ما في هذه المقولة من أهمية ، تتحدد في السعي الى تطويع الأدوات الفنية كوسائل للتعبير عن معنى ، بحيث يمكن تجاوز الفهم القديم للموسيقى

---

(٤) أحمد زكي أبو شادي : مقال بمجلة أبوللو مجلد ١ عدد يونية سنة ١٩٣٢ ص ١٢٢٨ .

(٥) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط ٢ . المكتبة التجارية الكبرى بمصر سنة ١٩٥٥ ج ١ ص ١١٦ .

كزخرفة للمعنى ، الا أن الجملة توضح أن العلاقة بين الشكل والمضمون - كما تسمى القضية الآن - مازالت غير واضحة فى ذهن أبى شادى أو هى - على الأقل - ليست واضحة على الوجه الصحيح .

ويوضح أبو شادى فى النص التالى فهمه لطبيعة الموسيقى الشعرية التى يريدها فيقول :

«ينادى المنادون من أصدقائنا المحافظين وأنصاف المجددين بأن الشعر (موسيقى) قبل كل اعتبار آخر، ونحن لا نفهم من الشعر الا أنه (شعر) قبل كل اعتبار آخر ، وليس معنى هذا أننا نكره اقتران الشعر كفن بفنون أخرى وفى مقدمتها الموسيقى ، ولكننا نأبى تبعية الشعر لأى فن سواه وأن رحبنا بمزامله غيره من الفنون الملائمة له . لنأخذ مثلاقول ابن الرومى . وصفا لهاجرة فى صحراء :

وهاجرة بيضاء يعدى بياضها	سوادا كأن الوجه منه محمم
أظل اذا كافحتها وكأننى	بوهاجها دون اللثام ملثم
بديمومة لا ظل فى صحصحانها	ولا ماء لكن نورها الدهر عوم
ترى الآل فيها يلطم الآل مائجا	وبارحها المسموم للوجه الطم

فليس لهذه الأبيات فى نظرأنصار التمتع والرخاوه أى جمال موسيقى ، وألفاظها ذات قوة وجفوة فى اعتبارهم ، ولكننا نعدها جد ملائمة لموضوعها وتحفل بقوتها ونعتبر موسيقاها طبيعية منسجمة وموضوعها ومستمدة من صميم معانيه . ويقول المتفلسفون منهم أن الموسيقى الساحرة ضرورية للشعر (وهم لا يعنون فى الواقع الا الموسيقى الناعمة) لأنها تخدرأعصاب القارئ أو المستمع أو عقلهما الباطن الى درجة تجعل معانيه تتسلل الى الذهن غير مستأذنة فتبلغ غايتها من النفس وتؤدى رسالتها .

وعندنا أن هذا لا ينطبق عادة الا على أصحاب العقول البدائية من أشباه العامة أو على أهل الثقافة المحدودة أو على ذوى الأمزجة العصبية الشديدة .

وأما ذو الثقافة الواسعة المتزنون فتكفى لاستهوائهم تلك القوة التصويرية الرائعة فى أبيات ابن الرومى الأربعة ..

وبديهى أننا لا ننكر أثر الموسيقى العظيم على النفوس ، بل لن ننكر أثر جميع الفنون الجميلة ، ولا ننكر أن للشعر نبعا من الموسيقى . ولكن ذلك هو الشعر الغنائى الدينى والوجدانى الأصيل ، ولا ينسحب هذا الحكم على الشعر العالى الذى يستند الى ذاتيته قبل أن يستند الى عون الموسيقى .

ومن ذا الذى ينكر أثر الموسيقى النفسانى فى رفاهة السلم وفى عنف الحرب ، أو ينكر أثرها الشديد فى النفوس العصبية حتى أن القدماء كانوا يستعملونها فى تخفيف الم المصاب ببلوغ العناكب السامة ، وما يزال السحرة فى أفريقيا وغيرها يعتمدون عليها فى تطبيبهم [٦] .

وحرصنا على نقل هذا النص الطويل راجع الى أهميته فى تحديد رأى أبى شادى – رائد جماعة أبوللو – فى طبيعة الموسيقى التى يتطلبها بديلا عن الموسيقى القديمة . والحقيقة أن فى هذا النص ادعاء واسعا من أبى شادى لا نجد له صدى فى شعره وشعر جماعته ، فهو حريص على أن يلائم بين موسيقى الشعر ومعناه ، منكرا الفهم «الناعم» للموسيقى ، الذى يرى فيها مخدرا ومسليا ، ولكنه لا يبين لنا كيف تكون الموسيقى ملائمة لمعنى القصيدة ، وهو وان أورد نصا لابن الرومى فانه يعلق عليه بتعميمات لا تفيد كثيرا ، الا فى المطلب العام بملاءمة الموسيقى للمعنى .

وأبو شادى كذلك لا ينكر علاقة الشعر بالموسيقى ، فهى علاقة ضرورية لأن للموسيقى تأثيرها القوى على الأعصاب من ناحية ، ولان الحياة – من ناحية أخرى – «عالم ايقاعى ، فاذا أحس الانسان بالحاجة الى العزاء جنح الى الاندماج فى عالم الحياة اندماجا أوفى كأنه يطلب حمايتها . والايقاع هو الممر الذى يسلكه ، أو هو أدنى المسالك الميسورة وهذا ما يفسر النزوع الفطرى الى الجمع بين الروح الشاعرة المتصوفة والايقاع» [٧] .

أبو شادى اذن – من خلال النصين السابقين – لا ينكر أثر الموسيقى على الشعر ، صحيح أنه يحاول أن يؤكد قيمة الشعر اللامنظوم ، وخاصة فى مجال الشعر القصصى ، الا أن الاطار العام لكلامه – يبدأ الهجوم على الموسيقى وينتهى بتأكيد قيمتها – يعنى

---

(٦) مقدمة ديوان «فوق العباب» . مطبعة التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٥ ص ب – هـ .
(٧) أحمد زكى أبو شادى : الينبوع ط ١ سنة ١٩٣٤ . المقدمة ص ل .

حرصه على الموسيقى . ولكن الخلاف يقع فى فهم الموسيقى ، فهى لديه ليست الموسيقى الناعمة دائمـا ، بل الموسيقى المتلائمة مع المعنى . أو كما يقـول السحترى أحـد نقـاد أبوللو وشعرائها :

«الموسيقى ليست الوزن السليم ، وانما الموسيقى الحقة هى موسيقى العواطف والخواطر ، تلك التى تتوائم مع موضوع الشعر ، وتتكيف معه»[8] أو كما يقول حسين عفيفى الذى اشتهر بخروجه تماما على موسيقى الشعر ، الى الشعر المنثور : «الايقاع وحده ، هو السبيل الذى يستمد منه الشاعر معناه»[9] .

أن تلاؤم الموسيقى مع المعنى ، أمر يلح عليه شعراء أبوللو ، شرط أن تتوفر الحرية للشاعر فى أختيار موسيقاه – ما دام يختار معناه – لا يحكمه فى ذلك تقاليد قاسية . وهذا يعنى رفض التقاليد الموسيقية الخليلية التى اعتبروها مجرد غلاف تزيينى للقصيدة لا علاقة له بمعناها . والحقيقة أن هذا الفهم يدل على مدى فهم شعراء أبوللو التراث الشعرى العربى الذى تكشف الدراسة المتعمقة فيه عن امكانيـات لاحد لها لتطويع هذا الشـكل التقليدى رغم صـلابته وصرامته .

وعلى أية حال ، فان التمرد على الشكل التقليدى كان قد بدأ قبل شعراء أبوللو ، وفى نفس الوقت ظل هذا التمرد نظريا ولم يستطع معظم المتمردين – وخاصة جماعة الديوان – أن يحققوا شكلا جديدا يتجاوز ما تمردوا عليه ، وظلوا واقعين فى اطاره ولم يخرجوا الا فى دائرة المتاح تراثيا أيضا .

ويبقى التسـاؤل المطروح هنا : هل وقف شعراء أبوللو – فى ابداعهم الشعرى – عند نفس المسـتوى الـذى وقـف عنده سـابقوهم ، أم تقدموا الى مسـتوى أبعد فى طريق التحرر من الشكل التقـليدى ، وصولا الى شكل يتجاوب أكثر مع تجارب مختلفة ورؤى مختلفـة وواقع مخـتـلـف ؟

---

(8) المرجع السابق مقال حسين عفيف بعنوان : أبو شادى الفنان ص ١٣٧ .

(9) مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٤٨ ص ١٠٩ .

-١-

لم يهجر شعراء أبولو الشكل القديم ، بل كتبوا فيه النسبة الغالبة من أشعارهم ، وقدموا أشكالا جديدة في القليل من هذه الأشعار .

والجدول رقم (١) * يوضح كيفية استخدام أبولو الشكل التقليدي (الوزن الموحد) . ومن هذا الجدول تتبدى عدة حقائق :

أولا : أن ترتيب الأوزان التي استخدموها حسب أعلى نسبة شيوع هو : الكامل - الخفيف - الرمل - البسيط - الطويل - المتقارب - الوافر - المجتث - السريع - الرجز - المتدارك - المنسرح ثم الهزج .

ثانيا : أن الترتيب السابق لا يتحقق تماما - عند أي من شعراء المجموعة ، باعتباره قائما مستوى النسب عند الشعراء جميعا ، ولعل أقرب الشعراء الى هذا الترتيب هو علي محمود طه .

ثالثا : أننا نستطيع أن نجد تقاربا بين شاعر وآخر من بين شعراء المجموعة من حيث نسب شيوع الأوزان عندهم .

فعند أبي شادي تغلب أوزان الكامل والبسيط ثم الطويل . وعند ابراهيم ناجي تغلب أوزان الكامل والرمل والخفيف ، والهمشري تبرز عنده أوزان الرمل والخفيف والطويل . وعند علي محمود طه تبرز أوزان الكامل والخفيف والرمل . أما محمود أبو الوفا فتغلب عنده أوزان الرمل والكامل والخفيف ، ويهتم الشرنوبي بأوزان الخفيف والرمل والكامل والبسيط .

والصيرفي يهتم بالبسيط والكامل والرمل ، والشابي يهتم بالخفيف والكامل والرمل .

وعلى هذا يمكن أن نجد تشابها بين كل من ناجي وعلي محمود طه والشابي والشرنوبي والهمشري (نسبيا) ثم أبي الوفا . كما يمكن أن نجد تشابها بين أبي شادي وحسن كامل الصيرفي (نسبيا) .

وهذه النتائج يمكن أن تعطي دلالات قوية وواضحة ، اذا قارناها بتاريخ الأوزان

---

* راجع هذا الجدول والجداول الأخرى في الملحق .

العربيـــة والاستـــخدام الـتراثى لـــها . بحيث يتبدى لنـــا أى هــذه الأوزان يمكن أن يعد وزنا تقليدى الاستعمـــال ؟ وأيها يعتبر حديث الاستعمال ؟ وأيها يمكن أن يعتبر استعمـــاله خاصا بشعراء أبوللو ؟

ويقدم الجدول رقم (٢) رصدا احصائيا لتطور استخدام الأوزان فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر الحديث [١٩] . ومنه تتضح عدة حقائق :

١- أن مجموعة من الأوزان ظلت تحتل المراتب الأولى من حيث نسبة الشيوع ، منذ العصـر الجـاهلى وحتى النصف الأول من القرن الثـالث الـهـجرى وهى أوزان الطــويل والبـسيط والوافـر والكامل ، مع خــلاف فى التـرتيب فـيـمـا بينـهـا . فالطويل مثـلا ظل يحتل المرتبة الأولى بنسبة شيوع كبيرة حتى القـرن الثانى الهـجرى ، ثم انتـزعـهـا منه الكامـل – بفـارق ضـئـيل – فـى القـرن الثـالث ، ثم واصل – الكامل – هذه الأولوية حـتى جـمـاعـة أبوللو مرورا بالاحـيـائيين . أمـا البسيط فقد شـغل المرتبة الثانية فى العصر الجاهلى والرابعة فى القرن الأول والثالثة فى القرن الثانى والثالث وعند الأحيائيين أيضا . أما الوافر فقد كان يحتل المرتبة الثـالثة فى العصر الجاهلى والقرن الأول ولـكنه تراجع عنها الى المرتبـــة الســابعة فى القرن الثـانى ثم تقدم الى الخـامســـة فى القرن الثـالث وعند الأحيائيين ، ولكنه عاد الى السـابعة ثانيا عند جمـــاعة أبوللــــو .

٢- أن مجموعة أخرى من الأوزان ظلت مجهولة أو شبه مجهولة حتى الأحيائيين ثم أخذت ترتفع أسهمها عند جماعة إبوللو وهى المجتث والمتدارك .

٣ - أن بعض الأوزان مــثل الســريع والمديد والمنسرح والرجز والهزج والمقتضب ظلت محتفظة بمرتبة واحدة تقريبا أو على الأكثر قليلة التنوعات خلال تاريخ الشعر العربى كله .

٤- أن وزنى الخفيف والمتقارب قد تطورا تطورا كبيرا منذ العصر الجاهلى وحتى

(١٩) يعتبر هذا الجدول صحيحا إلى حد كبير فيما يختص بالمصادر التى احصيت ، وهى مصادر قليلة اذا قورنت بما لم يصلنا من الشعر العربى القديم . وحتى بعض المصادر المتاحة لم تحص كاملة كما حدث فى احصاء د. ابراهيم انيس لجزء من ديوان البارودى . ومع ذلك فليس أمامنا الا الاعتماد على هذه الاحصاءات ، فهى على أية حال تعد مؤشرا دالا على الحقيقة بالاضافة إلى أنه لا يوجد غيرها .

جماعة أبوللو فالخفيف مثلا ، بدأ وزنا مجهولا [١٠] ثم أخذت نسبته فى الارتفاع عبر القرون بالتدريج - حتى وصل الى المرتبة الرابعة عند الاحيائيين ثم الثانية عند جماعة أبوللو .

أما المتقارب فقد بدأ وزنا هاما فى العصر الجاهلى ، ولكن الاهمال أصابه حتى العصر الحديث . حيث عاد الى نسبة قريبة من نسبته الأولى ، عند جماعة أبوللو .

٥- أن وزن الرمل قد بدأ وزنا مهما ثم تأرجح بعد ذلك فى النسبة والترتيب حتى عاد عند جماعة أبوللو أقوى مما كان ليحتل المرتبة الثالثة .

والخلاصة أن مجموعة من الأوزان يمكن اعتبارها تقليدية الشيوع وهى الطويل والبسيط والكامل والوافر . وأن مجموعة أخرى يمكن اعتبارها أبوللوية الاستعمال ، وهى - حسب اتساع الفارق بين نسبتها عندهم وعند من سبقهم مباشرة : المجتث ، المتدارك ، المتقارب ثم الرمل والخفيف .

وبناء على هذه النتائج يمكن تحديد موقع كل شاعر من الشعراء الثمانية السابقين من التقليد أو التجديد ، حسب مجموعة الأوزان البارزة عند كل منهم كما سبق بيانها ، مقارنة بتاريخ الأوزان العربية .

يتضح أن ترتيبهم - حسب أكثرهم تقليدية :

أبو شادي - الصيرفى - على محمود طه - ابراهيم ناجى - الشابى - أبو الوفا - الشرنوبى ثم الهمشرى - فأكثرهم تقليدية اذن - حسب هذه النتيجة - هو أبو شادى ، وأقربهم الى التجديد هو الهمشرى .

وقد تكون هذه النتائج نسبية الصحة ، أو خاطئة ، باعتبار أنها تعتمد على عنصر وحيد هو الوزن المجرد ، وهو كما سبق عنصر ليس له تأثير كبير اذا قورن بالايقاع ، الذى

---

(١٠) يرى د. المجذوب (المرشد ص ١٩٢) ود. ابراهيم أنيس : «موسيقى الشعر ص ٧٨» أن الخفيف كان وزنا متقدم الرتبة فى العصرين الجاهلى والإسلامي وهو رأى يعتمد على الظن الذى لا يلبث أن يتغير كما نجد مثلا فى حكمهما على المتقارب اذ يراه المجذوب (ص ٣١٢ ، ٣١٣) نادرا ويراه أنيس ص ٨٩ ، واقعا بين بحور المرتبة الثالثة فى الشيوع . هذا التناقض وأمثاله يميل بنا إلى تصديق النتيجة الاحصائية المشار إليها أعلى .

يستحيل دراسته في كل هذا العدد من القصائد .

غير اننا أخذنا الوزن باعتباره عنصرا موحدا - الى حد كبير - بين الايقاعات المختلفة للقصائد ، ووثقنا بهذه النتائج ، خاصة وأنها تتفق مع النظرة الشاملة التي تنظر الى جماع العناصر الفنية في قصائد هؤلاء الشعراء كما سنرى فيما بعد . صحيح أن الوزن هيكل نمطي مجرد لا يتحقق كاملا في كل القصائد المنظومة عليه ، ويختلف ايقاع كل قصيدة عن ايقاع الأخرى كثيرا ، ولكن هذا لا يعني فقدان بعض العناصر الثابتة المتمثلة في هذا الهيكل النمطي .

من الاحصاءات السابقة استطعنا أن نحدد موقع كل من شعراء أبوللو - في تعامله مع الشكل التقليدي - من التقليدية أو التجديد . ولكن هل يمكن أن يفيدنا هذا الاحصاء بنتائج أكثر من ذلك .. اذا صح أن لشيوع أوزان معينة باعتبارها أنماطا ايقاعية - دلالة ، فإن هذه النتائج يمكن أن تقدم لنا دلالات أكثر على موقف هؤلاء الشعراء . ولكي يمكننا استخراج مثل هذه الدلالات ينبغي علينا أن نسعى الى تحليل البنى الايقاعية للأوزان التي سبق أن تبينا أنها غلبت على استخدام شعراء أبوللو . هذه البنى الايقاعية ينبغي أن تهتم بعنصري الثبات والتغير في ايقاع كل وزن ، وأن توضح العناصر الثابتة والعناصر التي يمكن أن تتيح التغيير في كل وزن . سنحاول أن نفعل ذلك - مستفيدين - قدر الامكان - من كل جهد قدم في هذا المجال ، ابتداء من بعض اللمحات الذكية التي توفرت في تراثنا العروضي والنقدي ، وحتى أحدث الدراسات التي أتيحت لنا فرصة الاستفادة منها .

١ -٢ - يحدد العروضيون الوحدات الأساسية للوزن بالتفعيلات . والوحدات الأساسية لكل تفعيلة يمكن أن تكون سببا خفيفا (حركة + سكون) أو سببا ثقيلا (حركتان متتاليتان) أو وتدا مجموعا (حركتان متتاليتان + سكون) أو وتدا مفروقا (حركة فسكون فحركة) أو فاصلة صغرى (ثلاثة متحركات فساكن) ثم فاصلة كبرى (أربعة متحركات فساكن) .

ولما كانت الفاصلتان (الصغرى والكبرى) يمكن أن تنحلا الى أسباب وأوتاد ، فان الأسباب والأوتاد هي الوحدات الأساسية حقا للتفعيلات .

وبين السبب والوتد نلمح مفاضلة عند بعض النقاد في سياق تحديد علة تسمية كل منهما . يقول ابن عبد ربه :

«وانما قيل للسبب سبب ، لأنه يضطرب ، فيثبت مرة ويسقط أخرى – وانما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول» (١١) .

ويقول حازم : «لما كانت الأوتاد منها ماثباته ضرورى فى أمساك الخباء وتحصينه ، ومنها ما فى ثباته تحصين ما وقد تحتمل ازالته ، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا .

والأحسن أن يقال أن هذه وتلك أوتاد ، لكن ثبات أحداها ضرورى فى حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوتد الذى لابد منه فى الخباء ، وثبات الأخرى ليس ضروريا فى حفظ بنية البيت لك يستعمل البيت به وبدونه ، فهى بمنزلة الأوتاد التى تستعمل فى امساك البيوت وقد يستغنى عنها» (١٢) والمفاضلة – كما هو واضح – تعطى للوتد أهمية على السبب ، ويبدو هذا التفضيل أكثر وضوحا اذا تذكرنا حرص العروضيين على أن يخصوا الاسباب بالزحافات ويمنعوها عن الأوتاد الا فى بعض الأحوال (١٣)

فاذا بحثنا فى الدراسات الحديثة عن صدى هذه الأهمية للوتد ، وجدنا صدى قويا ، يقوم على عدة أسباب . فمن الناحية الكمية يزيد الوتد عن السبب باعتباره يزيد عنه حرفا أو بمعنى آخر– مقطعا قصيرا . ومن الناحية الكيفية ينظر الى الوتد باعتباره زمنا – موسيقيا – أقوى من السبب (١٤) وبالتالى أشد وأثبت ، ويبدو أن هذه النظرة قائمة على

---

(١١) ابن عبد ربه : العقد الفريد : تحقيق محمد سعيد العريان . مطبعة الاستقامة القاهرة سنة ١٩٥٣ جـ ٦ ص ٢٣٤ – ٢٣٥ .

(١٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ٢٥٢ .

(١٣) المعروف ان الزحافات تختص بالأسباب . يقول ابن عبد ربه : «لا يدخل الزحاف فى شئ من الأوتاد ، وانما يدخل فى الأسباب خاصة» (العقد الفريد ٦/ ٢٣٥) أما العلل فيجوز أن تدخل فى الأوتاد كما يحدث فى علل الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع) والتذييل لزيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) والقطع (حذف آخر الوتد المجموع مع اسكان ما قبله) والبتر (حذف الوتد المجموع) والصلم (حذف الوتد المفروق) – الخ . وثمة شذوذ فى اختصاص الزحاف بالأسباب . اذ يمكن أن يدخل الأوتاد كما فى قول الدمنهورى . الوتد المجموع اذا كان آخر جزء جاز طيه كالبسيط والرجز أو خزله كالكامل أو خبنه كالرمل والخبب ، (الحاشية ص ٩٦) . راجع عونى عبد الرؤوف ص ٨٠ – ٨٣ .

(١٤) راجع : ستانسيلاس جويار : نظرية جديدة فى العروض العربى ترجمة المنجى الكعبى . مخطوط ص ٤٧ .

الرأى القائل بأن الوتد هو حامل النبر فى تفعيلة البيت العربى (١٥) .

اذا صح اجتماع هذه الخصائص فى الوتد ، يكون طبيعيا أن يحدد موقعه فى التفعيلة طبيعة ايقاع هذه التفعيلة وبالتالى الوزن الذى تدخل فى تركيبه وتحدد طبيعة الايقاع هذه على أساس نوع الوتد أولا ، ثم على أساس موقعه من التفعيلة ثانيا .

فالوتد المجموع للذى يتكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور يعقبه مقطع قصير . ويصبح توالى الأوتاد المجموعة سببا لصعود الايقاع لأنه يكون صاعدا عندما يبدأ من النغم الأدنى متصاعدا حتى النغم الأعلى» (١٦) ولنفس السبب يصبح توالى الأوتاد المفروقة سببا لهبوط الايقاع لأننا نبدأ بالنغم الأعلى «المنبور» ثم نعود الى النغم الأدنى (غير المنبور) (١٧) .

فنوع الوتد اذن يحدد طبيعة أيقاع التفعيلة – والوزن أما صعودا أو هبوطا . وبعد ذلك يحدد موضع الوتد درجة طبيعة الايقاع . وعلى هذا الأساس ينبغى أن تكون التفعيلات التى تنتهى بوتد مجموع هى أعلى التفعيلات فى صعود الايقاع مثل (متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلن) وأن تليها التفعيلات التى يتوسطها الوتد المجموع مثل (فاعلاتن) وأخيرا تأتى التفعيلات التى تبدأ بالوتد المجموع مثل (فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن) . غير أننا نجد من يصنف بطريقة أخرى فيعتبر المجموعة الثالثة هى أعلى التفعيلات صعودا والمجموعة الأولى أقلها صعودا (١٨) . وهذا لا يتفق وحقيقة مفهوم الصعود وطبيعة النبر فى الوتد لمجموع اذ يأتى فى نهايته . أما الوتد المفروق ، فحيثما كان موقعه ، يسبب هبوط ايقاع التفعيلة . وعلى هذا الاساس يمكن أن نقسم أوزان الشعر العربى الستة عشر الى مجموعات أربعة : ثلاثة منها صاعدة الايقاع . أعلاها – حسب تعديلنا فى التحليل السابق – هى الكامل والرجز والبسيط والمتدارك ، يليها الطويل والوافر والهزج والمتقارب ثم يأتى المديد والرمل

---

(١٥) أبوديب : فى البنية الايقاعية ص ٧٤ . محمد مندور : فى الميزان الجديد ص ٢٤٠ . وراجع أيضا : د. عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ١٤١ ، وفايل فى : Ency. of Islam New edition 1 674 .

(١٦) راجع حول الصعود والهبوط فى الموسيقى : أدولف دلنها وزير : نظرية الموسيقى ترجمة محمد رشاد بدران . طبعة خاصة لوزارة التربية والتعليم القاهرة (١٩٧ . ص ٥٢) .

(١٧) The Encyclopedia of Islam. New edition. Leiden : E. Brill, London : Lazac and Co. 1966, p. 675.

وعونى عبد الرؤوف : المرجع السابق ص ٢١٥ .

(١٨) الطاهر الهمامى : كيف نعتبر الشابى مجددا . الدار التونسية للنشر سنة ١٩٧٦ ص ٤٨ ، ٥٢ .

ليمثلا أدنى درجات الصعود فى الايقاع . أما أوزان : السريع والمنسرح والخفيف و المضارع والمقتضب والمجتث ، فتمثل أوزان الايقاع الهابط أو النازل .

١-٢-١ توصلنا ، عبر هذه النظرية ، الى تحديد خصيصة ايقاعية للأوزان ، خاصة بالشق التنغيمى لها . وتبدو أهمية هذه النظرية ، أيضا فى أننا نستطيع أن نخلص منها الى نتيجة أخرى لا يبدو أن صفة صعود الايقاع يمكن أن ترتبط بوضوحه فى السمع وتميزه ، بينما يمكن أن ترتبط صفة الهبوط أو النزول بصفة الاختلاط وعدم الوضوح ، ونستطيع أن نجرب وقع الأوزان الصاعدة والأوزان الهابطة على اذاننا ، من قراءة عالية الصوت لتفعيلات كل منها : سندرك أن الأوزان الصاعدة الايقاع تتميز بقدر من الوضوح السمعى ، بحيث يسهل التقاطها أكثر من الأوزان النازلة الايقاع .

أما فيما يتعلق بالشق الزمنى للايقاع وهو ما يسمى بالبطء أو السرعة tempo [١٩] فسيكون علينا أن نرتد الى (السبب) حيث أنه يشترك مع الوتد فى البناء الزمنى التفعيلة والبيت . بمعنى أخر فان السبب والوتد إذا رددناهما الى تركيبهما المقطعى ، أصبح من الممكن قياس tempo لكل وزن . ولكى نحقق ذلك ، علينا أن نقوم بمجموعة من الخطوات :

أولا : تحديد درجة سرعة (تمبو) فرضية المقاطع :

المقطع القصير : من حيث أنه يأخذ فترة زمنية أقل ، يعتبر أسرع من غيره .

المقطع المتوسط : من حيث أنه يأخذ فترة زمنية أكبر من السابقة ، وأقل من المقطع الطويل . اذن فسرعته تعلو الطويل وتلى القصير .

المقطع الطويل : من حيث أنه أطول المقاطع الثلاثة ، وبالتالى يأخذ فترة زمنية أطول من السابقين ، فهو أقل سرعة منهما .

ثانيا : ايجاد قيمة تمبو التفعيلة .

تقسم التفعيلة الى وحداتها أى مقاطعها — ثم يعطى كل مقطع الدرجة السابق تحديدها له (يعطى الباحث المقطع القصير رقم (٢) والمتوسط رقم (١) والطويل رقم ٢/١) [٢٠] وتجمع درجات المقاطع المكونة التفعيلة ، وتقسم على عدد هذه المقاطع فيكون

---

(١٩) حول أهمية tempo فى ايقاع الشعر راجع Ency. Britanica p. 23.

(٢٠) حول المدى الزمنى للمقاطع راجع المرجع السابق نفس الصفحة ، وابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٠٧ وجويار : نظرية جديدة ص ١٦١ ، والنويهى — الشعر الجاهلى ص ٥٢ .

الناتج متوسطا رمزيا لسرعة ايقاع التفعيلة ــ

ثالثا : ايجـاد قيـمة تمـبو للبحر باعتبـاره مقطوعـة .

تحسب درجات فرضية لسرعة كل تفعيلة فى البحر ، ثم تجمع وتقسم على عدد هذه التفعيلات المكونة للبحر (٢١) .

وبهذه الطريقة يمكن الحصول على سرعة فرضية لكل وزن من الأوزان الستة عشر فالرمل مثلا يتكون من تكرار التفعيلة «فاعلاتن» ست مرات

فتكون درجة سرعته الفرضية $\frac{٦ \times ٥}{٦ \times ٤} = \frac{٣٠}{٢٤} = ١ \frac{١}{٦}$ بناء على هذا التحليل .

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
ب-ب ب	ب-ب ب	ب-ب ب	ب-ب ب	ب-ب ب	ب-ب ب
١١٢١	١١٢١	١١٢١	١١٢١	١١٢١	١١٢١

$$= \frac{٣٠}{٢٤} = ١ \frac{١}{٦}$$

ولكن لما كان الرمل لا يتحقق بهذا الشكل تماما وانما يحذف السبب الخفيف الأخير فى العروض والضرب – فان نسبة سرعته ستتغير لتصبح :

$$\frac{٣٦}{٢٢} = ١ \frac{٢}{١١}$$

على هذا الأساس ستحسب نسبة السرعة الفرضية لكل وزن ، حسب أكثر الأشكال تحققا فى الجدول الآتى :

---

(٢١) قام بهذه المحاولة عبد السلام الشيخ فى «الايقاع الشخصى والايقاع فى الشعر المفضل» رسالة ماجستير قسم الدراسات النفسية بجامعة القاهرة ص ٢٠٦ – ٢٠٩ وقد اخذنا المحاولة النظرية للباحث واتجهنا بها فى غير الحدود التى رسمها والتى يشوبها كثير من القصور .

الـــوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه	الـــوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه
الكـامـل	٦ر١	الأول	السريع	٢٧ر١	الخامس
الوافـر	٥٤ر١	الثاني	المنسرح	٢٥ر١	السادس
المتـدارك	٣٣ر١	الثالث	الهزج	٢٥ر١	السادس
المتقارب	٣٣ر١	الثالث	الرجز	٢٥ر١	السادس
الطـويل	٢٩ر١	الرابع	الخفيف	٢٥ر١	السادس
المـديد	٢٩ر١	الرابع	المجتث	٢٥ر١	السادس
البسيط	٢٩ر١	الرابع	الرمل	١٨ر١	السابع

١-٢-٣ بناء على ماسبق يكون قد تحدد لنا منهج فى ادراك الخصائص الثابتة للوزن بشقيه الزمني والنغمى . الأول بتحديد سرعة لكل وزن والثانى باستنتاج صفة للوزن بناء على عناصر تجتمع فى الوتد مثل النبر والشدة . وبذلك نكون قد استكملنا بحث العناصر المختلفة للوزن باعتباره بناء صوتيا ولكن هذه الصفات التى تحددت لكل وزن ليست - فى النهاية - الاصفات ثابتة ونمطية باعتبارها خاصة بالوزن الذى لا يتحقق تحققا كاملا . ومن هنا نريد القول باننا قد قدمنا العناصر الثابتة فى الأوزان ، وبعد ذلك يمكن حساب الأمكانيات التى تحقق التغير أو التوزيع أوالتنويع والخروج عن هذا الثبات . وكما سبق فى المقدمة تتمثل هذه الامكانيات فى ثلاثة عوامل : الزحافات ، الصوائت ، ثم الصوامت .

أما الصوامت والصوائت فلا يمكن ادخالها فى الاعتبار الا حين دراسة نص معين .
أما الزحاف فيمكن أن نرى ما أتاحه العروضيون لكل وزن من زحافات وعلل مع التأكيد على أن النص يمكن أيضا أن يكشف عن استعمالات مختلفة للزحافات ، لم يبحها العروضيون ، ونحن فى النهاية : انما نقدم منهجا فى تحليل قصيدة الشعر تحليلا ايقاعيا .

١-٣ نعود الآن الى محاولة تحليل الأوزان الخمسة البارزة الشيوع عند شعراء أبوللو بناء على الأسس السابقة .

أولا - الرمـل : ربما كان توالى تفعيلات الرمل ست مرات على التوالى مكونا أحد الأوزان البسيطة (غير المركبة) هو السبب فى تسمية العروضيين لهذا الوزن بالرمل .

فالرمل – لغــة – هــو الاســراع [٢٢] .

غير أن هذا التفسير ليس صحيحا لأن الرمل أبطــأ الأوزان قاطبة وبخـاصة بعد حذف سبب التفعيلة الأخيرة وربما كان تفسير التبريزى للتسمية أقرب الى الصحة . فهو يقول : «سمى – رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك ، وقيل سمى رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذى نسج . يقال رمل الحصير اذا نسجه [٢٣] والرمل نتيجة لغلبة مقاطعة الطويلة على القصيرة (٦:١٦) وزن بطىء الايقاع . وهو نتيجة لوقوع الوتد المجموع فى وسط التفعيلة صاعد الايقاع فى الدرجة السفلى * . وهو نتيجة لعلة الحذف التى تصيب عروضه وضربه ينتهى بوتد مجموع مما يزيد صعود ايقاعه ويجعله حاد الوقفات فى النهاية ، ويمنع تدفقه الذى كان له قبل وقوع علة الحذف .

واذا كان وقوع علة الحذف فى عروض الرمل وضربه ، يؤدى الى زيادة البطء وحدة الوقف فى النهاية ، فان الزحافات التى أجازها العروضيون تؤدى الى التقليل من هذا البطء ، أو بمعنى آخر زيادة ، سرعته – نظريا – على الأقل . فزحافات الخبن والكف والشكل تؤدى بفاعلاتن الى أن تكون : فعلاتن – فاعلات – فعلات على الترتيب . وهى تؤدى الى حذف الساكن – كما هو واضح – لا تسكين المتحرك . وهى بالتالى تزيد عدد الحروف المتحركة على حساب الحروف الساكنة ، الأمر الذى يزيد من سرعة الوزن ، باعتبار المتحركات أسرع من السواكن كما سبق فى المقدمة . ويبدو أن الزحاف «يطلق لغة على الاسراع» . وسمى بذلك لانه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركتها [٢٤] . غير أننا لا نستطيع أن نوافق على هذه المقولة فى كل الحالات . ذلك أن الزحافات يمكن أن تؤدى عكس وظيفة الاسراع ، تؤدى الى البطء وذلك فى حالة تسكينها للمتحركات ، فهى إذ ذاك تزيد عدد الحروف الساكنة على حساب الحروف

---

(٢٢) الدمنهورى : الحاشية ص ٥٣ .

(٢٣) الخطيب التبريزى الكافى فى العروض والقوافى . تحقيق الحسانى حسن عبد الله دار الكتاب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٩ ص ٨٣ .

* ليس ثمة تعارض بين بطء الايقاع وصعوده بل العكس يمكن أن يكون الصعود باعتباره ناتجا عن كثرة الأوتاد حاملة النبر – مؤديا إلى بطء الايقاع . ولكن ليس من الضرورى أن يتلازما دائما .

(٢٤) الحاشية ص ٥٥ .

المتحركة فتبطيء الايقاع ، ويزيد هذا البطء اذا كانت هذه الحروف الساكنة صوائت . واذا كان هدف العروضيين من الزحافات التى أباحوها فى الرمل هو اسراعه ، فان هذا الاسراع ينبغى الا يزيد بحيث يخرج الوزن عن صفته البطيئة ، ويتضح هذا من الصفات التى حددوا بها هذه الزحافات الثلاثة «الخبن بحسن والكف بصلوح والشكل بقبح» [٢٥] وذلك لأن المحذوف بسبب الخبن والكف ليس الا حرفا واحدا . أما الشكل فانه يؤدى الى حذف حرفين (الثانى والسابع) معا ، ولذلك فهو عندهم – قبيح . يؤكد هذا الحرص على بطء الرمل شرطهم المسمى بالمعاقبة [٢٦] . الذى يشترط الا تزاحف تفعيلتان متواليتان فى وزن الرمل .

والخلاصة أن وزن الرمل وزن صاعد الايقاع ولكن فى الدرجة السفلى ، ووزن بطيء غير أن الزحافات تتيح له امكانية السرعة ولكن فى حدود ، وهو بالاضافة الى ذلك وزن حاد النهايات غير مسترسل أو متدفق [٢٧] .

ثانيا – الخفيف قال الخليل : «سمى خفيفا لانه أخف السباعيين أى لتوالى لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين والاسباب أخف من الأوتاد [٢٨] وقال التبريزى «سمى خفيفا لان الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت ، قيل سمى خفيفا لخفته فى التذوق والتقطيع ، لأنه يوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب أخف من الأوتاد» [٢٩] .

ومن النصين يبدو الاهتمام جليا بما يحدثه الوتد المفروق فى ايقاع الخفيف فساكن الوتد المفروق الذى بين متحركين يكسر تصاعد ايقاع الوتد نفسه اذا قورن بالوتد

---

(٢٥) نفس المرجع ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٢٦) «المعاقبة تجاور سببين خفيفين خلوا أو أحدهما من الزحاف بحيث لا يحذف ساكناهما معا أو حذف أحدهما وسلم الآخر فلابد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما بزحاف الآخر . وتكون أى المعاقبة فى جزء واحد كفاعلاتن أو فى جزأين كفاعلاتن فاعلن ثم انها تحل فى تسعة أبحر المجتث والرمل والمديد والهزج والخفيف والكامل والوافر والمنسرح والطويل الحاشية ص ٣٩ . وانظر العقد الفريد ٦ / ٣٣٨

(٢٧) الطريف أن التقليديين يصفون الرمل بأنه لين ومتكسر وأحيانا متخنث وملتوى .
راجع حازم ص ٢٦٨ والمجذوب ص ١٢٥ وعلى عشرى زايد : موسيقى الشعر الحر . رسالة ماجستير مخطوطة سنة ١٩٦٨ ص ٢٢٢ .

(٢٨) حاشية الدمنهورى ص ٥٩ .

(٢٩) الكافى فى العروض والقوافى ص ١٠٩ .

المجموع ، كما أنه يكسر تصاعد ايقاع التفعيلة وبالتالى الوزن . والعروضيون يركزون على أن الوتد المفروق يزيد – فى توالى السببين الخفيفين وتدا خفيفا ثالثا . ثم يصفون الوزن – بناء على هذه الخاصية ، بالخفة ، وهو مصطلح لا نفهم منه الا انه يقابل هبوط الايقاع بسبب انكسار صعوده لوقوع ساكن الوتد المفروق بين المتحركين ، أما أن يكون المقصود بالخفة ما يشبه السرعة ، فهذا ما لا يطابق حقيقة الوزن . فهو من الناحية الكمية يظل بنفس الكمية التى يتمتع بها أى وزن يتكون من التفعيلتين فاعلاتن أو مستفعلن . كل الفارق أن مستفعلن ذات الوتد المجموع يكون آخرها ساكنا بينما فى مستفعلن ذات الوتد المفروق يتراجع هذا الساكن الأخير حرفا واحدا اذ يحل محل المتحرك الذى قبله ويحل هذا المتحرك الذى قبله مكانه ويصبح الوزن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن . كميا لا خلاف بينهما . الخلاف بينهما فى الترتيب الذى يؤدى الى خلاف تنغيمى . اذ يسبب كسر الوتد المجموع هبوط الايقاع فى التفعيلة وبالتالى فى الوزن كله واذا كان الخفيف وزنا بطيئا اذ يحتل المرتبة السادسة بنسبة سرعة فرضية ١٫٢٥ ، فان الزحافات التى تصيبه هى التى تصيب الرمل «الخبن بحسن والكف بصلوح والشكل بقبح» (٣٠) كما أنها تقوم بنفس الدور الذى تقوم به فى الرمل ايضا بدليل اشتراط المعاقبة هنا أيضا . فاذا كانت الزحافات تزيد من سرعة الخفيف زيادة بسيطة ، فان من العلل ما يساعدها فى هذه الوظيفة مثل علة التشعيث التى تجعل العروض والضرب «فاعلاتن» : «مفعولن» وهذه تتكون من ثلاثة أسباب خفيفة وليس فيها وتد مجموع أو مفروق وهو أمر يزيد السرعة والتدفق ، ونفس السرعة والتدفق والتواصل تتحققان للخفيف لأن علة الحذف نادرا ما تصيبه . غير ان هناك علة القصر التى تحول العروض والضرب الى «فاعلان» حيث تنتهى بساكنين وهو أمر نادرا ما يحدث فى الشعر العربى ، واذا حدث أوقف الحركة تماما ، وهذا ما يمكن أن يسمى بالقرار .

والخلاصة أن الخفيف وزن هابط الايقاع بسبب الوتد المفروق ، وبطىء ، تحاول بعض الزحافات والعلل أن تتيح له امكانية الاسراع ويحاول بعضها الآخر زيادة بطئه . والعلل التى تصيبه تحقق له أيضا قدرا من التواصل والاسترسال . سواء بين الشطرين أو بين الأبيات حيث لا وقفات حادة فى العروض والضرب (٣١) . بالاضافة الى تنوع ايقاعه بين

---

(٣٠) الحاشية ص ٥٩ – ٦١ .

(٣١) تفسر هذه الخاصية ظاهرة التدوير التى تتحقق فى كثير جدا من خفيفيا شعراء أبوللو .

فاعــلاتن ومسـتفعلن .

ثالثا – المجتث : يفترض الخليل بن أحمد أن المجتث يتكون من التفعيلات مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن تتكرر مرتين في البيت . ولما كان هذا الفرض المثالي لم يتحقق أبدا ، فقد أوجب العروضيين جزء هذا البحر حتى صار مستفعلن فاعلاتن مرتين. وبذلك أصبح قريبا من وزن الخفيف مع تقديم مستفعلن على فاعلاتن حتى قيل أنه مقتطع منه [٣٢] . وهـذا التقارب بين الوزنين نجده في نسبة سرعته الفرضية (١ر٢٥) وفي هبوط ايقاعه بسبب الوتد المفروق وان كان تقدم التفعيلة حاملة الوتد المفروق ، حيث تبدأ بها الشطرة وتنتهي بتفعيلة صاعدة الايقاع ، يجعل ايقاعه أقل هبوطا من الخفيف ، كذلك نجد التقارب بين المجتث والخفيف في الزحافات التي تصيبه «يدخل حشو هذا البحر من الزحاف ما يدخل حشو الخفيف» [٣٣] وأيضا في التنوع بين تفعليتي مستفعلن فاعلاتن . غير أنه من الطبيعي أن يكون لاستعمال المجتث مجزوءا نوع من التمييز عن الخفيف ، ذلك أنه يبدأ بايقاع هابط ثم يتصاعد ثم يهبط (مع الشطرة الثانية) ثم يعود للتصاعد ، هكذا على التواصل ، ودون الحاجة الى البدء بالصعود ثم الهبوط ثم النهاية بالصعود كما يحدث في الخفيف ، هذه الخاصية في المجتث جعلت آراء القدماء فيه تتناقض . فبينما يعتبره ابن عبد ربه أحلى البحور ، يصفه حازم بأن «الحلاوة فيه قليلة ، على طيش فيه» [٣٤] .

رابعا – المتقارب: سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد» [٣٥] ، وقيل لتقارب أجزائه أي تماثلها وعدم الطول والبعد فيها لأنها كلها خماسية ولم تطل ولم تتباعد بكثرة الحروف [٣٦] . فهـو يتكون من تكرار التفعيلة «فعولن» ثماني مرات في البيت . ولهذا يوصف – أحيانا – بأنه من الأوزان السائجة لتكرره [٣٧] على وتيرة واحدة . والمتقارب وزن سريع اذ يعتبر ثالث وزن من حيث السرعة ، كما أن ثمة تعادلا في النسبة بين أوتاده وأسبابه ٨ : ٨ .

---

(٣٢) راجع الحاشية ص ٦٢ .
(٣٣) راجع الحاشية ص ٦٢ – وابن رشيق : العمدة ١ / ١٣٦ .
(٣٤) العقد الفريد : ٦ / ٢٨٤ والمنهاج ص ٢٦٨ .
(٣٥) التبريزي : الكافي ص ١٢٩ ابن رشيق : العمدة ٢ / ٢٠٤ .
(٣٦) الحاشية – ص ٦٢ .
(٣٧) حازم القرطاجني : المنهاج ص ٢٦٨ .

وهو بالاضافة الى ذلك وزن صاعد الايقاع فى الدرجة الوسطى . والزحافات التى تصيب حشو المتقارب لا تساعد على الابطاء من سرعته ، لأن ما يصيبه هو زحاف القبض و (حذف الخامس الساكن) الذى يقلل من نسبة السواكن الى المتحركات . غير أن العلل التى تصيب الأعاريض والاضرب تكفل قدرا من ايقاف تدفقه وجريانه . ذلك أنه يدخله فى العروض الحذف وان كان زحافا جاريا مجرى العلة . كما يدخل ضربه القصر والحذف والبتر ،[٣٨] فيصبح الضرب (فعول ، فعو ، فع) وهى كلها نهايات تحقق للوزن انضباطا وتقلل من جريانه وتدفقه وتواصله .

خامسا : المتدارك يلحق المتدارك - فيما يرى العروضيون - بالمتقارب مع تقديم الاسباب على الاوتاد . وهذا واحد من اسباب تسميتهم له بالمتدارك كما يقول الدمنهورى : «سمى بذلك لأنه تدراك به الاخفش النحوى على الخليل حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور ويكسرها (الراء) لأنه تدارك المتقارب أى التحق به لأنه خرج من بتقديم السبب على الوتد . وعدم ذكر الخليل له قيل لأنه لم يبلغه وقيل لأنه مخالف لاصوله بدخول التشعيث والقطع فى حشوه وهما مختصان بالاعاريض والضروب مع «أن استعمال العرب له قليل - ولما لم يسمه الخليل لعدم ذكره له كما تقدم سماه كل قوم من العروضيين باسم فسمى بالمتدارك لما تقدم ، وبالمخترع ، وبالمحدث لاختراع واحداث وصفه مع البحور بعد الخليل ، وبالمتسق أى المنتظم لأن كلا من أجزائه على خمسة أحرف وبالشقيق لانه أخو المتقارب اذ أصل كل منهما وتد مجموع وسبب خفيف . وبالخبب الذى هو نوع من السير فى السرعة . وله أسماء غير ذلك كركض الخيل لأنه يحاكى صوت وقع حافز الفرس على الأرض وضرب الناقوس لأن الصوت الحاصل به يشبهه اذا خبن ...»[٣٩] .

وهذا النص يكشف كثيرا من خصائص هذا الوزن المتدارك فهو مثل المتقارب يتكون من سبب خفيف ووتد مجموع مع خلاف فى الترتيب يؤدى الى أن يصبح ايقاع المتدارك أكثر صعودا من ايقاع المتقارب أيضا فى سرعته العالية ، غير أنهما يختلفان كثيرا بسبب الزحافات والعلل التى تدخل كلا منهما . فالمتدارك هو الوزن الوحيد الذى يجوز أن تدخل العلل (التشعيث أو القطع) حشوه ، الأمر الذى يؤدى بتفعيلاته «فاعلن» لأن تصبح فعلن أو

---

(٣٨) الحاشية ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣٩) نفس المرجع . بتصرف من صفحات ٦٤ - ٦٧ .

فعلن . وهى بما أنها علة - اذا دخلت لزمت . وقد أدت الى أن يتخلق من المتدارك وزن آخر مختلف تماما عنه ، بل عن كل أوزان الخليل فهو فاقد الوتد تماما ، لأنه يتكون أما من سببين أو من سبب ثقيل وسبب خفيف (أو فاصلة صغرى) . هذا الوزن الجديد - الخبب - وزن أسرع (نسبة سرعته الافتراضية ٤ر١ تقريبا) من المتدارك (٢٣ر) كما أن خلو ايقاعه من الوتد يجعله شديد الهبوط ، وان كان متميزا وواضحا فى الاذن لكن دون ضجة أوجلبة .

التحليل السابق للأوزان الخمسة التى تميز شعراء أبوللو باستخدامها يحقق مجموعة من النتائج . أولها أن ثلاثة من هذه الأوزان تتحقق فيها صفة الايقاع الصاعد ، تلك هى أوزان الرمل والمتقارب والمتدارك ، وان اثنين منها تتحقق فيهما صفة الايقاع الهابط وهما المجتث والخفيف . فاذا لاحظنا أن الأوزان التقليدية الشيوع تتسم كلها بصعود الايقاع تبينا موقع شعراء أبوللو من هذه الأوزان . فهم أقرب الى الحس الايقاعى التقليدى خاصة اذا أضفنا الى ذلك أن أبرز الأوزان عند شعراء أبوللو - حسب نسبة الشيوع هى - الكامل ذلك الوزن التقليدى الشيوع منذ العصر الجاهلى .

فاذا علمنا أن صعود الايقاع يقرب الوزن من الوضوح فى السمع والتميز ، أدركنا أن - شعراء أبوللو - نتيجة لاستقرار تقاليد الشعر العربى فى وجدانهم ، لم يستطيعوا أن يحققوا تمردهم النظرى- الذى تبدى فى أول هذا الفصل- على الأوزان ذات الرنين والصوت العالى .

ويؤكد ذلك أن الأوزان الثلاثة الرمل والمتقارب والمتدارك أوزان بسيطة التركيب يتكرر فى كل منها تفعيلة واحدة دائما : فاعلاتن - فعولن - فاعلن ، مما يزيد من وضوح ايقاعها ، بل زعيقه أحيانا كما فى المتقارب ، كما أن هذه البساطة تسبب أحيانا الرتابة نتيجة لعدم وجود امكانيات زحاف كثيرة ومتنوعة كما فى حشو المتقارب وحتى المتدارك اذا تحول الى خبب .

والنتيجة الثانية للتحليل أن ثلاثة من الأوزان الخمسة أوزان بطيئة الإيقاع وهى الرمل والخفيف والمجتث بينما اثنان سريعا الايقاع وهما المتقارب والمتدارك . وهى نتيجة تنتهى بنا الى الرأى السابق ، فالأوزان التقليدية تتميز - فى معظمها - ببطء الايقاع كما هو ملاحظ فى جدول السرعة .

ويبقى التميز الحقيقى لشعراء أبوللو ، تميزا محدودا ، تميزا يتجه الى اختيار

ايقاعى جديد ، بدلا من الايقاع التقليدى ، ولكن هذا الاختيار - لانه محكوم بظروف - ظل محدودا ضئيلا سعى الى اخفاء الايقاع والى الاقلال من بطئه ورتابته ، ولكن فى حدود ضيقة .

-٢-

يتضمن الشكل التقليدى أمكانية جزء الأوزان ، وهناك بعض الأوزان الخليلية لا يستعمل الا مجزوءا . وهذا ما يسميه العرضيون بوجوب الجزء . فهو تارة يكون واجبا وتارة يكون جائزا . فالواجب فى خمسة أبحر : الهزج والمقتضب والمجتث والمديد والمضارع . والممتنع فى ثلاثة الطويل والسريع والمنسرح . والجائز فى ثمانية : المتقارب والمتدارك ، والخفيف والوافر والرمل والبسيط والكامل والرجز - ويدخل الشطر جوازا فى بحرين فقط وهما الرجز والسريع - ويدخل النهك جوازا فى بحرين فقط هما الرجز والمنسرح ، ومعنى كون الجزء والشطر والنهك على سبيل الجواز عدم تحتم ذلك» (٤٠) .

وقد كان من الطبيعى أن يستفيد شعراء أبوللو من هذه الامكانيات المتاحة - داخل الشكل التقليدى - لتحقيق قدر من التنوع فى ايقاعات الأوزان بالاضافة الى أن مجزوءات الأوزان أقصر من الأوزان الكاملة . ولهذا فقد انتشرت فى العصرين الأموى والعباسى نتيجة لانتشار الغناء الذى يتطلب مثل هذه الأوزان القصيرة ، الأمر الذى يوحى بأن اختيار المجزوءات للنظم عليها يتصل بهدف التسهيل فى النظم فرارا من الأوزان الطويلة . ويبدو أن هذا التفسير ليس صحيحا الا بمقاييس شعراء الدرجة الثانية . أما الشاعر الحقيقى فالأمر يتوقف لديه على مدى احتياج التجربة التى يشكلها لأدوات تشكيل معينة تتلاءم معها . وعند شعراء أبوللو نماذج كثيرة يمكن أن نشعر فيها أن اختيار مجزوء الوزن للنظم عليه كان تسهيلا ، ولا نحس بقيمة فنية وراء هذا الاختيار . مثل هذه القصيدة لأبى شادى (٤١) .

(٤٠) حاشية الدمنهورى ص ٦٩ . وفيها أن الجزء هو ذهاب جزئى العروض والضرب ، والشطر ذهاب نصف البيت أما النهك فذهاب ثلثى البيت .

(٤١) أبو شادى : الشفق الباكى المطبعة السلفية بمصر سنة ١٩٢٦ ص ١٧٤ . وكأمثلة اخرى شبيهة راجع قصيدته ص ٩٦ من ديوان زينب (المطبعة السلفية سنة ١٩٢٢) ص ١٠٧٦ من الشفق الباكى وأيضا قصيدة محمد المعطى الهمشرى ص ٨٥ من ديوانه جمع صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ وغيرها من القصائد القصصية خاصة .

الايمـان

من كـان يعـــلم علمـكم	أصــل الحيـاة ومنتهـاها
لا شك يوقن أن فى الدنيا	وفـى الأخــرى الهـــا
فاعفـوا عن الفرد الـذى	ما فات فى بحـث دجـاها
يسعى الى علـم الحقيقة	مـا تملـكه مـســـواها
ويظـل يدأب وهـو يجـهل	مـا الحيـاة ومـا عـداها
مـا الـكفر الا حـــالة	لمنقـب صـدقا تنـاهى
كالليـل يتبـعه الصـبا	ح فيســتقل لنا الجبـاها
ولـرب كــفـر صـــادق	خـدم الحـياة ومن بنـاها
فالشــك مدعـاة الـدرا	يـة والحقيـقة فى حمـاها

فالشـاعر مشـغول - فى هـذه القصـيدة بقضية فلسفية ، وموقفـه منهـا موقـف عقلى واضح المنطقية والتحدد . ومن الطبيعى أن قضية بمثل هـذا التحـدد والمنطقيـة لا تحتاج الى قصيدة شعر لتصل الى المتلقى ، ويمكن جدا أن تصاغ فى مقال . لهذا نجد أن القصيدة تخـلو من أى انحراف عن النسـق العادى للغة سواء فى التركيب أو فى الدلالة . فالجملة تسير سيرا عاديا ما عدا بعض الاضطرات - فى البيتين الثالث والسادس - الناتج عن ضـرورة الوزن والقافية . ويغلب الخبر على الجملة دلالة على التقريرية والثبات ، واللغة مباشرة لا تحمل أكثر من ايضـاح الفكرة - ذلك الهدف البلاغى القديم . والقصيدة من الناحية الموسيقية ، تسير على خطى العروضيين تماما ، فهى تلتزم الوزن الواحد والقافـية الواحدة حتى ولو اضطر الشـاعر لقسر معـناه وعبارته ، وحتى فى الزحـافات التى هى الوسـيلة الوحيدة لدى الشـاعر للانفـلات من قيود العروضـيين ، تسـير القصيدة حسب تعـاليم العروضيين ، بحيث يصبح الترفيل علة لازمة فى أواخر كل الأبيات فيتحول الى قيد جديد يضـاف الى القيود السابقة ، أما الخبن فيأتى بشكل عشوائى لا علاقة بينه وبين المعنى . والصوائت تسير على وتيرة واحدة طوال الأبيات (تتراوح بين ٤ ، ٥ فى كل بيت ، كاشفة عن مدى ثبات القصيدة وعدم تحركها أو انفعاليتها .

أدوات التشكيل هنا تكشف بالفعل عن مدى نضوب الفن فى هذه القصيدة ، وتشير

الى أن استخدام الوزن مجزوءا ليس الا وسيلة من وسائل التسهيل على الناظم .

وفي مقابل مثل هذه القصائد التي يمثل استخدام مجزوءات الأوزان فيها هدفا تسهيليا ، نجد مجموعة أخرى من القصائد ، نحس أن الشاعر فيها كان مضطرا لاستخدام المجزوء لأن التجربة تعبر عن دفقة شعورية لا تحتمل الاطالة والتمدد . من هذه القصائد قصيدة ناجي «الميت الحي» (٤٢) .

١- داو ناري والتياعي وتمهل في وداعي

٢- ياحبيب العمر هب لي بضع لحظات سراع

٣- قف تأمل مغرب العمر وإخفاق الشعاع

٤- وابك جبار الليالي هده طول الصراع

٥- يا ضياع الحزن والدمع على العمر المضاع

٦- وهتاف القلب بالشكوى على غير انتفاع

٧- ما يهم الناس من نجم على وشك الزماع

٨- غاب من بعد طلوع وخبا بعد التماع ؟

٩- طال بي سهدي واعيائي وقد حان اضطجاعي

١٠- وإذا الراحة حانت بعد لأي ونزاع

١١- فصدور الغيد سيان وأنياب السباع !

---

(٤٢) ابراهيم ناجي : وراء الغمام دار العودة . بيروت سنة ١٩٧٣ ص ٦٤ . ومن هذه القصائد أيضا على سبيل المثال : صفحات ٧٣ ، ٧٥ ، ٢٩٣ ، ١٤٥ - ١٥٣ من وراء الغمام وصفحات ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٩ ، ٢٤١ من ليالي القاهرة «دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣» . وصفحات ١٢٩ ، ١٤٣ من الطائر الجريح . دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣ . وفي معبد الليل - العودة بيروت سنة ١٩٧٣ صفحات ٣٠ ، ٦١ ، ٦٢ . وراجع أيضا قصائد لعلي محمود طه صفحات : ٩ ، ٨٢ ، ٣٠٢ ، ٤٨٩ ، ٥٠٧ من أشعاره جمعها سهيل أيوب دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق سنة ١٩٦٢ . للهمشري في صفحات ٩٣ ، ١٤٧ ، ١٧٦ من الديوان المشار إليه سابقا سنة ١٩٦٢ . صفحات ١٤ ، ٢١ ، ١٠٠ ، من ديوان الينبوع ط ١ ، ١٩٣٤ وصفحات ١١٢ من فوق العباب مطبعة التعاون سنة ١٩٣٥ .

١٢- آه لو تقضى الليـــالى لشـتيت باجتمـــاع

١٣- كـــم تمنيت وكـــم من أمـــل مر الخـــداع

١٤- وقفـــة أقرأ فيهـــا لـــك أشـــعار الـــوداع

١٥- ســاعة أغفر فيها لــك أجـيال امتنـــاع

١٦ - يا منـــاجاتي وسري وخـيالي وابتـداعي

١٧- ومتاعـــا لعيـــوني وشمـــيمي وســـماعي

١٨- تبعث السلوى وتنسى الموت مهتوك القناع !

١٩- دمعـة الحـزن التي تسكبها فـوق ذراعي !

هذه القصيدة تلتزم الشكل التقليدى (الوزن الواحد) «مجزوء الرمل والقافية الواحدة ، غير أن الشاعر يخلق من خلالهما وبهما تشكيلا فنيا طيبا لمعاناة حقيقة وآلام الفراق . ليست لفراق الحبيبة فقط ، بل فراق الحياة كلها . فاللغة - التى هى الاداة الأساسية فى يد الشاعر ، ليست لغة أشارية مباشرة . بل هى لغة تجسيدية ، ومن ثم لا تتبع النسق العادى فتتراوح بين الأساليب الخبرية والأساليب الانشائية حسبما يتطلب المعنى ، ففى الأبيات الأربعة الأولى يستخدم أساليب انشائية كالطلب والنداء والرجاء والأمر ، عنوانا على لهفته الى حبيبه وأمله فى لحظة ود إنسانى يحظى بهامنه . وفى البيتين الخامس والسادس ، يستخدم صيغ التحسر والتأسى على عمره الضائع دون جدوى ، ثم يستخدم بعد ذلك الأساليب الخبرية دلالة على حقيقة الضياع الذى أصبح واقعا حاضرا بالنسبة له . ثم يعود ابتداء من البيت الثانى عشر وحتى النهاية الى الأساليب الانشائية معبرا عن قليل أمله فى لقاء قصير .

ولأن اللغـة هنـا لغة تجسيد وتصوير ، لا يخـلو بيت من المجاز بأنواعـه المختلفة والذى يتميز بجـدته ونضارته وحيويته فى نفس الوقت وفى معظم الأحوال (الصورة فى الأبيات ٧ ، ٨ ، ١٢، ١٥) . بحيث تتواصل الصـور فى انسجام يحقق للقصيدة تماسكا فى المبنى وفى المعنى معا .

وفى بناء القصيدة تلعب الموسيقى بعناصرها المختلفة دورا هاما فالزحافات مع الصوائت تؤدى وظيفة الاسراع أو الابطاء حسب انتقالات القصيدة . فاذا اعتبرنا أن

الزحاف الواحد والزحافين في البيت مستوى عادي يصبح خلو البيت من الزحاف أو زيادته إلى ثلاثة زحافات أو أربعة مستوى غير عادي . والأبيات ٢ ، ٤ ، ٧ ، ٩ ، ١٨ تخلو من الزحافات تماما وتزيد فيها الصوائت الى ٤ ، ٤ ، ٤ ، ٦ ، ٤ على التوالي . الأمر الذي يؤدي الى هدوء الايقاع تماما ، مصاحبا ومعبرا عن الهدوء الذي ينتاب الحالة الشعورية في هذه الأبيات وفي معناها أيضا . أما الأبيات التي يزيد فيها عدد الزحافات الى أربعة ، فهي ليست كثيرة ، بيتان فقط العاشر والسابع عشر . الأول يجسد رغبة حارقة في الراحة والثاني يقضي على أثر الزحافات فيه زيادة الصوائت الى ستة بالاضافة الى استقلال كل تفعيلة بكلمة ، [٤٣] بحيث يصبح البيت أكثر هدوءا ، وان كانت الزحافات الزائدة لا تخلو من دلالة التعبير عن استمتاع الشاعر المتخيل عبر عيونه وشميمه وسمعه لحبيبه .

كذلك تلعب الصوائت دورا هاما في ابطاء الأبيات ، كما يتبدى في الأبيات : ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ التي تزيد الصوائت فيها الى ٦ ، ٥ ، ٥ ، ٦ ، ٦ على التوالي ، ويساعدها على هذه الوظيفة غياب الزحافات أو قلتها في هذه الأبيات بالاضافة الى استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين كما في البيتين السادس عشر والسابع عشر .

وهكذا نلاحظ أن الزحاف يتخلى عن وظيفته لصالح الصوائت ، أو لصالح البطء الواضح في ايقاع القصيدة . ثم يأتي حرف العين الذي يتكرر في القصيدة أكثر من أي حرف آخر (٣٩مرة) ، مضيفا صفة أخرى للبطء الذي يتميز به ايقاع القصيدة ، هذه الصفة هي صفة الأشعار بالاسى النابع من طبيعة مخرج هذا الصوت الرخو الاحتكاكي [٤٤] التي تسبب قدرا من الصعوبة في النطق به [٤٥] وكأن الشاعر – لا واعيا – استعمل هذا الحرف بكثرة لنقل الاحساس بالمعاناة التي يعانيها عبر صعوبة النطق بهذا الصوت وخاصة أن كل بيت ينتهي به مع صائت قصير (الكسرة) التي توحي بقدر من الاستكانة أيضا . وهكذا نرى

---

(٤٣) يؤدي استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين إلى وقفة بعد كل تفعيلة ، الأمر الذي يزيد من بطء ايقاع البيت كما نلاحظ في البيت الأول من القصيدة السابقة :

داوناري	والتياعي	وتمهل	في وداعي
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن

(٤٤) راجع محمود السعران د. : علم اللغة . مقدمة للقارئ العربي . دار المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٢ ص ١٦٠ – ٢٢٠ وكمال بشر د. : علم اللغة العام : الأصوات ط ٤ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٥ ص ١٢١ ، ١٢٢ . وابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٨١ .

(٤٥) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى ط ٥ مطبعة الانجلو المصرية سنة ١٩٧٨ ص ٣٥ .

أن الشاعر قد استفاد من القافية وجعلها وسيلة مفيدة من وسائل تعبيره عن المضمون . أما الوزن القصير ، فثمة احساس بأن قصره كان أمرا ضروريا ليحمل هذه الدفقة الشعورية التي تقال لحظة الاحساس باقتراب الموت[٤٦] وهي لحظة لا تحتمل النفس الطويل الممتد. ويوضح هذا الأمر أكثر التدوير الذي شمل كل الابيات بحيث تتواصل كل الأبيات ، بالاضافة الى أن الوزن جاء دون علة زيادة ، تلك العلل التي حرص العروضيون على الحاقها بمجزوءات الأوزان لاطالتها [٤٧] .

استخدام الوزن مجزوءا – هنا – كان ضرورة من ضرورات التجربة لا مجرد تسهيل على الناظم كما اعتاد الدارسون تفسير هذه الظاهرة في الشعر العربي . ومن هنا كانت استفادة شعراء أبوللو بهذه الامكانية في العروض الخليلي استجابة لحاجة الى تنويع الايقاعات ، وكانت – في معظمها – تحقيقا لمتطلبات المضمون الذي يختلف ، لا شك عن مضمون الاحيائين . وبالاضافة الى ذلك يمكن أن نرى في استخدام شعراء أبوللو للمجزوءات مجموعة من الظواهر التي تتبدى من خلال الجدول رقم (٣) .

أولا : يمكن ترتيب الشعراء الثمان الذين خضعوا للاحصاء حسب أكثارهم من استخدام المجزوءات على النحو التالي :

حسن كامل الصيرفي – ابراهيم ناجي – أبو شادي – صالح الشرنوبي – محمود أبو الوفا – على محمود طه – الهمشري ثم أبو القاسم الشابي .

ثانيا : أن الأوزان التي استعملوها مجزوءة هي حسب كثرة الشيوع :

المجتث ، الرجز، الرمل ، المتدارك ، البسيط ، الكامل ، الهزج ، الوافر ، الخفيف ، السريع ، المتقارب . من الأوزان نلاحظ أن اثنين واجبا الجزء عروضيا وأن الأوزان الأخرى جائزة الجزء . ومن ثم فان الملاحظ أن شعراء أبوللو كانوا متابعين لتعليمات العروضيين فيما يختص بجواز الجزء أو وجوبه ، ولكنهم خالفوهم في أنهم شطروا أوزانا لا يجوز شطرها حسب العروضيين وهي أوزان البسيط والكامل والمتدارك والمتقارب والرمل .

---

(٤٦) تصدر القصيدة في الديوان بهذه الكلمات : «كان الشاعر مريضا وشعر أنه ينتهي فكتب القصيدة التالية» .

(٤٧) يقول الدمنهوري : «واعلم أن السبب في كون علل الزيادة خاصة بالبحر المجزوء كما علمت لأنها عوض عن النقص الذي وقع في البحر . «الحاشية ص ٣٢» .

ثالثا : أن متوسط نسبة استخدام هؤلاء الشعراء الأوزان المجزوءة يعتبر مرتفعا ارتفاعا كبيرا اذا قورن بمتوسطات نسب استخدام القدماء لها حسب احصاءات المستشرقين [٤٨] . ففي العصر الجاهلي لم تزد النسبة عن ١٠ ٪ من جملة الأشعار ، ثم ارتفعت في القرن الأول الهجرى (عند عمر بن أبى ربيعة) الى ١٧ ٪ وواصلت الارتفاع في القرن الثاني لتصل الى ٢٨ ٪ عند أبى نواس . ولكنها عادت الى الانخفاض في القرن الثالث حيث وصلت الى ٢٠ ٪ عند أبى العتاهية ، ولتواصل الانخفاض حتى تصبح ١٦ ٪ عند شوقى ثم ١٣ ٪ عند حافظ [٤٩] . فاذا جاء شعراء أبوللو ارتفعت عندهم النسبة الى ٣١ ٪ من مجموع قصائدهم المحصاة . وهذه النسبة بهذا الارتفاع الذى يجعل من استخدام المجزوءات عندهم ظاهرة واضحة كبيرة ، تمثل انجازا حقيقيا . فقد جعلو من امكانية قليلة الاستخدام - عند القدماء - ظاهرة واسعة الانتشار ، وحققوا من خلالها بعض التنويع الايقاعي في اطار الشكل القديم ، بل وحققوا من خلالها قصائد جديدة كما رأينا في قصيدة ناجي السابقة وامثالها ، التي وان التزمت النسق العروضي، الا انها استطاعت به ومن خلاله ان تحقق تشكيلا جيدا واضح الفنية .

---

(٤٨) جمال الدين بن الشيخ مرجع سابق ص ٢٢٦ .

(٤٩) راجع فيما يختص بشوقى وحافظ . د. ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ١٩٩ - ٢٠٤ .

يتشابه موقف العروضيين من القافية مع موقفهم من الوزن . فكلاهما ضرورى ولازم لبناء القصيدة ، ولا بد ان يتحد كلاهما فى القصيدة الواحدة .

ولا تكون القصيدة قصيدة ولا يكون الشعر شعرا الا اذا تحقق فيه شرط الوحدة هذا . كذلك يتشابة موقف شعراء ابوللو من القافية مع موقفهم من الوزن . فكلاهما ينبغى التخلص منه والتحرر من قيوده . بل ربما كان موقفهم ازاء القافية اعنف ، لأن من سبقهم من شعراء كالزهراوى ومطران وشكرى والمازنى والعقاد كانوا قد مدوا لهم الطريق للتحرر من القافية ، فقد كان تمردهم على القافية اكثر من تمردهم على الوزن .

والحقيقة انه اذا كان موقف العروضيين السابق هو الموقف الشائع عنهم ، والذى كان يصل الى درجة التقديس عند من تلاهم ، فان التنقيب فى التراث العربي كفيل بأن يكشف عن العديد من المواقف المتفاوتة فى هذه القضية ، والتى يصل بعضها الى حد التحرر الكامل من قيود الوزن الموحد والقافية الموحدة . وقد سبق الحديث عن محاولات القدماء للتحرر من اطار الوزن الواحد والتى وصل بعضها الى درجة الشعر الحر كما فى قصيدة عبيد بن الأبرص الشهيرة : أقفر من أهله ملحوب [٥٠] .

أما عن القافية ، فنحن اذا تأملنا التعريفات التى يقدمها العروضيون أنفسهم لها ، لاحظنا الخلاف الشديد بينهم . فالفراء يجعلها حرف الروى . والاخفش يجعلها آخر كلمة من البيت . وهناك من جعلها آخر جزء من البيت ، ومنهم من قال البيت كله أو نصفه هو القافية ، ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها . وأما الخليل فقد جعلها «من آخر حرف فى البيت الى أول ساكن يليه مع ما قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن» [٥١] . ومع أن تعريف الخليل هوأكثر التعريفات شيوعا وثباتا ، الا أن هذا الاختلاف يكسر قدسية هذا التعريف اذ يجعلنا نشك – على الأقل – فى مدى اتفاقهم على ماهية الاجزاء اللازمة التكرار فى كل القصيدة : هل حرف أو حروف ـ كلمة أو كلمات ـ شطر أو أشطر ـ الخ .

واذا كان الاتفاق قد شاع على لزوم تكرار حرف الروى بالذات ، فان هناك من ينقض اعتبار هذا اللزوم شرطا لشعرية القصيدة : يقول الصبان : «وليس اتفاق الروى

(٥٠) راجع حول هذا الرأى : كمال أبو ديب : فى البنية الايقاعية للشعر العربى ص ٩٣ .

(٥١) الاخفش : كتاب القوافى ص ١ – ٧ . وابن رشيق : العمدة ١ / ١٥١ – ١٥٤ .

شرطا فى تحقيق مسمى القصيدة»(٥٢) .

بل أنه يرى أن القافية ليست ضرورية اللزوم فى القصيدة «ليدخل فى التعريف ما هو شعر اتفاقا كالبيت الواحد أو كالمشتمل على عيب الاكفاء أو الاجازة» ويتابع الصبان فى هذا الرأى الدماميني (٥٣) . بل أن هناك شعراء قد نظموا - بالفعل - شعراً غيرمقفى حسبما يروى ابن قتيبة (٥٤) ثم تجاهله العروضيون .

وتكشف هذه التنويعات الكامنة فى التراث عن محاولات عديدة للخروج على نمطية الشكل الموحد القافية وثباته ، رغم ما فى القافية الموحدة من ميزات وامكانيات يمكن أن يحقق منها الشاعر أدوات فنية تساهم فى ابداعه الشعرى . فلا شك أن امكانية تكرار مجموعة من الأصوات فى موضع معين فى نهاية البيت) تترك أثرا طيبا فى نفس المتلقى ، كما أنها تكون لحنا للقصيدة وربما ضابطا لايقاعها ، بل مفتاحا لها ولاصواتها فى كثير من الأحيان . والقافية من هذه الناحية تعد عنصرا يربط بناء القصيدة فى وحدة . وهذه الامكانيــة فى التكرار تساعد المتلقى أيضا على التذكر وخاصة لدى شاعر ومتلقين يعتمدون على الذاكرة والحفظ ولا يجيدون القراءة والكتابة وربما كانت هذه الوظيفة الأخيرة هى التى جعلت كثيرا من الدارسين يعتبرون القافية أثرا من أثار المرحلة البدائية البعيدة (٥٥) للشعر العربى .

ورغم أن القافية يمكن أن تحقق هذه المزايا للشعر ، الا أنها فى نفس الوقت يمكن أن تقوم عائقا أمام إخلاص الشاعر لتجربته ، ويمكن أن تكون مجرد حلية ظاهرية ، ويمكن أن تسبب الملل لتكرارها فى نفس الموضع عددا كبيرا من المرات ، ويمكن أن تضطر الشاعر الى التعسف مع المعنى أو القضاء عليه من أجل الحفاظ عليها (٥٦) . هذا بالاضافة

---

(٥٢) راجع الحاشية ص ٧٨ - ٧٩ .

(٥٣) نفس المرجع ص ١٤ .

(٥٤) راجع مثل هذه النصوص فى اعجاز القرآن لابن قتيبة ، وقد نقلها عنه كثير من الدارسين أمثال أدونيس (الثابت والمتحول) وعبد العزيز الأهوانى فى «الموشحات الأندلسية» رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة . وقد اعتمدنا عليه فى دراسة النصوص .

(٥٥) راجع : شكرى عياد . موسيقى الشعر العربى ص ٩٦ - ٩٩ ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤٦ وعونى عبد الرؤوف : البدايات الكمية للشعر العربى ص ٨٨ - ٩١ ص ١٦٠ - ١٩٥ ، ٢٣٦ - ٣٤١ .

(٥٦) حول وظائف القافية ومضارها راجع الكتب السابقة وأيضا :
- جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ص ١٧٦ - ١٧٨ .

الى أنها تحتاج الى قدر من التمعن والمراجعة من لدن الشاعر ، وهذا أمر غير متاح فى كل الأحوال وانما فقط فى أحوال الاستقرار والثبات أما فى حالات الهيجان والثورة ، فانه يصعب – كما يرى لانز – أن يحافظ على القافية ، فتصبح قيدا لابد من التخلص منه ، لصالح تعبير أكثر حرية عن الأوضاع الجديدة (٥٧) .

٣-٢ وحول الحفاظ على الشكل الموحد القافية أو التخلص منه ، أعددنا الجدول رقم (٤) والملاحظة التى تتبدى لنا منذ النظرة الأولى للجدول ، أن نسبة استخدام شعراء أبولو للقافية الموحدة تقترب ٨٠ ٪ من اجمالى أشعارهم ولا تزيد نسبة التنويع فى القافية عن ٢٠ ٪ من هذا الاجمالى .

واذا كانت نسبة القافية الموحدة عندهم مرتفعة ، فيما لو قورنت بدعاواهم النظرية فيما يختص بالقافية ، فان نسبة التنويع مرتفعة أيضا اذا قورنت بالاستخدام التراثى لتنوع القوافى ، بحيث يمكن القول أن تنويع القوافى قد زاد عند أبولو الى الحد الذى يصبح معه ظاهرة لأول مرة ، وأقرب الاستعمالات الى شعراء أبولو يمكن أن يكون متأخرا عنهم أيضا استعمال الشاعر ايليا أبو ماضى ، وهو واحد من شعراء المهجر الشمالى الذين ذاع عنهم كثرة تجديدهم فى اشعارهم ، أكثر من أى تيار رومانسى عربى آخر . فاذا علمنا أن نسبة تنويع أبى ماضى لقوافيه حوالى ١٤ ٪ (٥٨) ، أدركنا كيف جعل شعراء أبولو من تنويع القوافى ظاهرة بالفعل .

من الجدول نلاحظ أيضا أن شعراء أبولو يتفاوتون فى نسب استخدامهم للقافية الموحدة بحيث يمكن ترتيبهم حسب غلبة القافية الموحدة على شعر كل منهم على النحو التالى : أبو شادى ، ناجى ، الهمشرى ، أبو الوفا ، الصيرفى ، على محمود طه ، ثم صالح الشرنوبى . فأقربهم إلى الشكل التقليدى أبو شادى وأبعدهم عنه هو صالح الشرنوبى . غير أنه يمكن – فى أحوال كثيرة أن يكون البعد عن القديم من خلاله ، وبمعنى آخر يمكن أن يكون شعراء أبولو قد قدموا تجديدا من خلال شكل القافية الموحدة . لذا فان علينا أن ندرس الاستخدام (الأبولوى) للشكل التراثى لتكشف ذلك . وسوف تركز دراستنا هنا على

---

(٥٧) راجع لانز Lanz ص ٢٣٥ ومابعدها .

– جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٧٦ – ١٧٨ . بيروت . د . ت . منها اتضح أن اجمالى القصائد ٢٨٤ قصيدة منها خمسة وثلاثون متنوعة القوافى بنسبة ١٤ ٪ .

أهم عنصر في القافية الموحدة وهو حرف الروي وذلك لاهميته القصوى . فهو أكثر حروف القافية الستة ثباتا بمعنى انه لابد أن يتكرر في كل الابيات ، ولهذا فان القافية يمكن أن يضيق مفهومها ليصبح الروي ، ولذا أيضا تسمى القصيدة باسمه .

ونتيجة لأهمية الروي هذه ، فقد أحاطه العروضيون بمجموعة من الضوابط لم يحظ بها حرف اخر . من هذه الضوابط أن مجموعة من الحروف لا يصح أن تأتي روياً مثل الألف والواو والياء والهاء في نحو همزة وهاء الاضمار وحروف التنوين ونون التوكيد الخفيفة وهمزة الوقف [٥٩] .

ومن هذه الضوابط أيضا مجموعة من العيوب ينبغي ألا تلحق به هي : الأكفاء والأجازة والاصراف والاقواء (والأخيران يختصان بحركة الروي التي تسمى المجرى) ثم الايطاء والتضمين [٦٠] .

ويبين الجدول رقم (٥) توزيع القصائد الموحدة القافية عند شعراء أبوللو على حسب حروف الروي . ومن هذا الجدول يمكن أن ترتب هذه الحروف حسب كثرة استعمالهم لها كالاتي : النون ، الراء : الميم الدال اللام الهمزة الياء الهاء العين التاء السين الكاف والياء القاف ، الفاء ثم الحاء . ومن هذا الترتيب نلاحظ :

أولا : أنهم قد استخدموا ثلاثة أحرف لم يجز العروضيون استخدامها كروي وهي حروف الهاء والياء والواو .

ثانيا : أن نسبة تكرار كل حرف من هذه الحروف تجعلنا نقسمها إلى مجموعات : الأولى تحتل أعلى مراتب الشيوع وهي : النون والراء والميم والدال واللام (١٠ ٪ - ١٥ ٪) والمجموعة الثانية تحتل مرتبة متوسطة الشيوع وهي : الهمزة والباء والهاء والعين والتاء والسين والكاف ٣١ز٣ ٪ - ٣ر٦ ٪) ثم المجموعة الثالثة وهي قليلة الشيوع وفيها الكاف والفاء والحاء والجيم والتاء والضاد والصاد والطاء والزاي والواو (٤ر٢ ٪ فاقل) . أما الحروف التي لم تأت رويا عندهم

---

(٥٩) راجع الحاشية ص ٨٤ - ٨٥ . والاخفش : كتاب القوافي ص ٧٧ - ٨٠ ، وابن رشيق : العمدة : ١٦٤/١ وما بعدها .

(٦٠) راجع الكتب السابقة صفحات ص ٩٧ - ١٠٨ ، ٤٠ وما بعدها ، ثم ص ١٧٧ وما بعدها . وحروف القافية الستة هي : الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل .

فهي الخاء والظاء والغين .

من المفيد أن نأتي هنا بتقسيم ابراهيم أنيس لحروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

أ- حروف تجيء رويا بكثرة وان اختلفت نسبة شيوعها في شعر الشعراء . تلك هي : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال .

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء . السين . القاف . الكاف . الهمزة . العين . الحاء . الفاء . الياء . الجيم .

ج - حروف قليلة الشيوع : الضاد . الطاء والهاء .

د - حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال . الثاء والغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاي . الظاء . الواو (٦١) .

وتكاد المجموعتان أ ب عند أنيس أن تمثلا القوافي الذلل عند المجذوب . كما أن المجموعتين جـ ، د تمثلان القوافي النفر والقوافي الحوش عنده (٦٢) . فإذا قارنا مجموعات الروى عند شعراء أبوللو ، بهذا التقسيم في الشعر القديم ، فسوف تجد بينهما تقاربا شديدا ، رغم بعض الخلافات القليلة مثل تراجع حرف الباء ليوضع في المجموعة الثانية عند شعراء أبوللو وكان في (أ) عند القدماء ومثل شيوع الهاء في مرتبة متوسطة عند شعراء أبوللو وكان قليل الاستعمال عند القدماء ، ومثل تراجع حروف مثل القاف والفاء الحاء والجيم الى مرتبة القلة عند شعراء أبوللو ، وكانت متوسطة الشيوع في الشعر القديم ـ الخ .

هذه الخلافات القليلة ، لا تطغى على النتيجة الأساسية للمقارنة وهي أن استعمال شعراء أبوللو الحروف كان شديد القرابة مع الاستعمال التراثي . وهذا أمر لافت للنظر ، لأنه يأتي من شعراء كانوا متمردين على القافية كما رأينا .

غير أننا لو أمعنا النظر الى جدول (٥) للاحظنا أن بعض الشعراء قد تميز استخدامهم للروى عن الاستخدام التراثي . فترتيبها عند الهمشري مثلا كالتالي : النون والراء والسين ثم الكاف والهمزة ثم الياء في مجموعة بارزة الشيوع . ثم الباء والجيم والعين

---

(٦١) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٦٢) عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ٤٦ - ٦٤ .

والفاء والقاف فى مجموعة قليلة الشيوع (بنسبة ٣,٤ ٪ لكل) . وهذا الترتيب . يختلف كثيرا عن الترتيب التراثى ، فقد صعدت حروف : السين والكاف والهمزة والياء الى درجة الشيوع البارز وقد كانت متوسطة الشيوع عند القدماء ، كذلك تأخرت حروف مثل الباء (التى كانت فى المرتبة الأولى) والقاف والفاء والعين والجيم (التى كانت فى المرتبة المتوسطة) لتصبح فى مرتبة القلة فى الشيوع . هذا الترتيب يكشف عن مدى بعد الهمشرى عن التقليد .

وفى المقابل نجد أن ترتيب حروف الروى عند أبى شادى هو كالتالى : النون ، والراء ، الدال ، اللام ، الميم (حروف . شائعة) . أما الحروف القليلة الشيوع فهى الفاء والحاء والجيم والضاد والشين والصاد والطاء والواو . وفيما عدا تأخر الباء الى المرتبة المتوسطة بدلا من الأولى وكذلك تأخر الفاء والجيم إلى مرتبة القلة بلا من المرتبة المتوسطة لم يحدث تعديل ، وظل أبو شادى فى الاطار التراثى . وبالتحديد لأن حروفا جديدة لم تحتل عنده أهمية أكثر من أهميتها التراثية كما حدث عند الهمشرى مثلا . الأمر الذى يفيد عدم وجود حساسية جديدة ازاء الأصوات . رغم أن أبا شادى كان أعلى شعراء المجموعة صوتا فى المناداة بموسيقى جديدة . هذه المقابلة بين واحد من ذوى الحس الجديد وآخر من ذوى الحس التقليدى توضح أن ثمة اتجاهين كانا يتصارعان فى داخل شعراء أبوللو ، كان أحدهما يبحث عن التجديد فى صمت والآخر يدعو إلى التجديد ولا يقدمه غير أن هذا لا يجعلنا ندين استعمال شعراء أبوللو للشكل الموحد القافية تماما ، فلا شك أن لديهم نماذج قد استطاعوا فيها أن يستفيدوا من امكانيات القافية الموحدة كما رأينا فى قصيدة ناجى (الميت الحى) السابق تحليلها . ونقدم هنا نموذجا آخر لعلى محمود طه يكشف عن مدى هذه الاستفادة .

حلم ليلة[٦٣]

١- اذا ارتقى البدر صفحة النهر

٢- وضمنا به زورق يجرى

٣- داعبت نسمة من المطر

٤- على محياك خصلة الشعر

---

(٦٣) القصيدة ص ٣٢٦ : من الديوان نشر سهيل أيوب السابق الاشارة إليه .

٥- حسـوتهـا قبـلة من الجـمر

٦- جـن جنـوني لهـا وما أدري

٧- أي معـاني الفتـون والسـحر

٨- ثغـره لوى بها الـى ثـغري

٩- حـلم مسـاء أقلعه بعـمري

١٠- غرد فيـه الحبيس في صـدري

١١- فتوليـني فليس في العـمر

١٢- سـوى ليـالي الغرام في الشعـر

١٣- أني رأيت النـذير في الأثـر

١٤- تطـلق كفـاه طـائر الفـجر

١٥- فقربي الكأس ، واسكبي خمري !

فالشاعر في هذه القصيدة – المقطوعة يدرك الامكانيات الكامنة في القافية ، سواء أباحها العروضيون أم رفضوها . فهو يستخدم التصريع (الذي يفضل العروضيون أن يكون في أول بيت في القصيدة فقط) ، فيكرر أصوات القافية لا في نهاية الأبيات فقط ، بل في نهاية كل شطرة . الأمر الذي نتج عنه زيادة تكرار حرف الروي (الراء) المتلو بالصائت القصير (الكسرة) كمجرى للروي . وهذا يؤدي الى كثرة المرات التي يهبط فيها صوت القارىء في نطق آخر كل شطرة [٦٤] . مما يجعله يحس بهبوط الايقاع وانتهائه الى قرار يقف عنده قليلا ثم يبدأ مع الشطرة التالية موجة ايقاعية أخرى سرعان ما تنتهي الى قرار مشابه يكون المتلقي في انتظار

وهكذا تمر القصيدة في دورة نغمية تبدأ بالشطرة الأولى وتنتهي بالشطرة الأخيرة . ومع هذه الدورة النغمية تدور تجربة القصيدة . تبدأ هذه الدورة في القصيدة بأداة الشرط (اذا) التي تجرنا معها – وعبر واو العطف والأفعال (ارتقى ، ضمنا ، داعبت – حسوتها –

---

(٦٤) من الطبيعي أن القارىء في عصر الطباعة لا يسمع وانما يقرأ لنفسه ، ولكن هذا لا يعني أنه لا يتخيل صوته مسموعا ، وأثناء متابعة الحروف بصمت وهذا ما يسمى بالخيال السمعي .

جن – أدرى) غير قادرين على التوقف الا فى نهاية الشطرة السادسة ، حيث جواب الشرط . ثم نعود لنقرأ الشطرتين التاليتين – متصلتين – ثم نضطر للتوقف فترة من الزمن ... فقد انتهت جملة طويلة من جمل القصيدة ، استطاع الشاعر أن يجرنا – خلالها – بسرعة عن طريق أدواته الفنية : التضمين أساسا (فى الأشطر ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨) ثم أدوات العطف والضمير (ها) العائد على القبلة ثم يتوقف الشاعر معنويا ويعلن ذلك عن طريق وضع علامة التعجب بعد الشطرة الثامنة . وليست هذه العلامة أداة فنية بطبيعة الحال ، وما كان الشاعريستطيع – وهو محصور فى اطار الشكل التقليدى – أن يقدم الوسيلة الفنية الحقيقية ، كان ينهى الشطرة الأخيرة بقرار ايقاعي يتحقق نتيجة لتغيير فى القافية أو لزيادة فى التفعيلة الأخيرة أو أنتقاصها . أو لالتقاء ساكنين .

يمكن القول اذن أن الشاعر قد استطاع بوسائله السابقة أن يجرنا معه الى مستوى التدفق فى مضمون القصيدة : الزورق يجرى تحت ضوء القمر والنسيم العطر يداعب شعر حبيبته ، مما يغريه بأن يقتطف من زهرها قبلة يطير لها لبه .

ولكن هل مضمون القصيدة يتكافأ فعلا مع هذا المستوى السريع الحركة المعادل للتوثب ، أم أن ما حدث إنما كان مجرد (حلم مساء) إن القصيدة تدخل فى دورة نغمية أخرى تتميز بالتقطع وعدم التواصل نتيجة لعدم وجود التضمين ، كما تتميز بالبطء الايقاعى الناتج عن كثرة الصوائت التى صارت إثنتى عشر مقابل ثمانية فى الدورة الأولى وقلة الزحافات التى صارت ثلاثة عشر مقابل ستة عشر فى الدورة الأولى . وهذا الهدوء الايقاعى أمر طبيعى لأنه يعادل المنحنى الجديد الذى دخلته التجربة ... منحنى أكثر عمقا وكشفا عن البعد الحقيقى فيها .

ان ما حدث ليس سوى حلم يتمنى الشاعر أن يتحقق ، ليحيى به قلبه الحبيس فى صدره القلب الذى تمنى ليلة شعروغرام ، قبل أن يداهمه النذير معلنا الصباح ومنهيا حلمه اللذيذ . وإذا عدنا بعد ذلك – للبداية ... للتصريع ، وجدنا أن التصريع لايقوم – هنا – بمجرد وظيفته التقليدية كحسن افتتاح ، وانما يلعب دورا فى خلق التكرار الصوتى المؤثر فى جو القصيدة بشكل عام فصوت الراء ومجراه (الياء القصيرة) يخلق الانطباع بالأنكسار ، ويهدىء الايقاع فى قرار كل بيت ، وبذلك فهو يعتبر فى المقطوعة الأولى عائقا الى حد ما التدفق الناتج عن قلة الصوائت وكثرة الزحافات . وخاصة الزحافات التى تحذف السواكن (الخبن فى هذه القصيدة) بينما يقيم (تكرار الراء ومجراها) فى المقطوعة الثانية: مزيدا من بطء الايقاع البطىء أصلا .

لكل ذلك ، فان وظيفة التصريع هنا ليست - ايضا - مجرد وظيفة صوتية ، وأنما أيضا وظيفة معنوية . أنه ينبيء منذ بداية القصيدة بمستوى التجربة العميقى الذى لا يتبدى الا فى الجزء الثانى من القصيدة ـ الجزء الأول - كما سبق يقدم الجزء الحى النابض من التجربة ولولا هذا المهدىء الايقاعى المتمثل فى الروى ومجراه ، لكان أكثر سرعة ولو حدث ذلك لكانت الفجوة بين الجزأين أوسع مما ينبغى .

الوقفات الناتجة عن تكرار الروى ومجراه بكثرة توحد القصيدة ولكنها أيضا تنبىء وتمهد وتقود الى المستوى الأعمق فى القصيدة ـ مستوى الكشف فى التجربة ـ مستوى القرار .

من هنا نلاحظ أن قدرا ن الفهم لامكانيات الشكل القديم ، كان قادرا على أن يقيد شعر أبوللو ويقدم له أدوات تشكيل طيبة . وقد استغل بعض هؤلاء الشعراء هذه الأمكانيات بشكل جيد فى كثير من القصائد . الأمر الذى يعطى أشارة الى أن نتائج الاحصاءات السابقة ، فيما يخص الوزن والقافية (فى الشكل التقليدى) يمكن الا تكون ذات دلالة قاطعة على موقف هؤلاء الشعراء من التقليد أو التجديد ـ ولكنها على أية حال مؤشر علمى حقيقى بدرجة كبيرة الى هذا الموقف الأكثر ميلا الى التقليد وأن حمل امكانيات التجديد التى ستتبدى فى بحثهم عن شكل جديد وفى العثور على هذا الشكل الجديد .

الفصل الثانى

البحث عن شكل جديد

كان شعراء أبوللو – كتيار من تيارات الرومانسية العربية – يحملون مضامين جديدة تختلف نسبيا عن المضامين التى يحملها الشعراء السابقون عليهم وخاصة من الأحيائيين ، غير أن هذا الاختلاف فى المضامين لم يكن اختلافا جذريا بحيث يؤدى الى التخلى عن هذه المضامين تماما . وبالتالى التخلى عن الشكل الذى كانت تصاغ فيه .

ولقد تبدى موقفهم هذا بوضوح من خلال المعالجة السابقة لطبيعة تعاملهم مع الشكل التقليدى الذى ظلوا يرون عدم صلاحيته لصياغة مضامينهم الجديدة . ومع ذلك صاغوا عليه معظم أشعارهم ، وكانت صياغتهم تقليدية الى حد كبير . وازاء هذا الاحساس بعدم صلاحية الشكل القديم وفى نفس الوقت عدم قدرتهم على التخلى عنه أو تحطيمه من الداخل ، كان عليهم أن يبحثوا عن حلول لهذه المعضلة ـ كان عليهم أن يبحثوا عن اشكال جديدة ، تخرج بهم عن صرامة اطار الشكل القديم وتحقق فى نفس الوقت صياغة أفضل لما يحملون من رؤى جديدة وتجارب جديدة .

يقول الدكتور عبد القادر القط : «لم ينبذ هؤلاء الشعراء اطار القصيدة القديم ، بل لعلهم كانوا أكثر ميلا اليه ـ فقد كان ايقاع القصيدة العربية القديمة مازال عميقا فى نفوسهم ، وكان رصيدهم من التراث مازال ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم الى الابداع ، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر ، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية . وقد وجدوا فى بعض ألوان من الشعر القديم ذات الطابع الوجدانى ما أعانهم على هذا التوفيق ، فظلت القصيدة من حيث اطارها الشكلى ذات مظهر قديم ، لكنها اكتسبت سمات جديدة واضحة فى طبيعة موسيقاها ومعجمها وصورها . [(١)]

ويبدو أن الدكتور القط لا يقصد بالمظهر القديم ، الشكل التقليدى فقط ، ولكن أيضا الأشكال التراثية الأخرى التى ظهرت فى بعض اللحظات التاريخية ، معبرة عن اتجاه جديد ، سواء كان ضعيفا أو قويا . ومتمردة على الشكل التقليدى . هذه الأشكال هى التى حددت تطور شكل الشعر العربى منذ البداية ولعلنا لو نظرنا الى كيفية تطور القافية فى الشعر العربى لبدا الأمر منذ البداية على هذا النحو الذى يصوره د. مصطفى عوض الكريم : «من المرجح أن القوافى كانت فى أول الأمر صوتية كقول الراجز» :

---

(١) الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر . مرجع سابق ص ٣٦٩ – ٣٧٠ .

ماتبتغى الحرب العوان منى بازل عامين صغير سنى

لمثل هذا ولدتنى أمى

وكقول الآخر :

ياقبح الله بنى السعلاة

عمرو بن يربوع شرار الناس

ليسوا بأحرار ولا أكياس

وقد كان هذا اللون من النظم خاصا فى أول الأمر ببحر الرجز ثم انتقل الى غيره من بحور الشعر بعد اختراعها ..

ثم دخلت التقفية بعد هذا فى مرحلة جديدة هى التى نراها فى القصيدة وهو ارسال الاقسمة الفردية «ماعدا الأول أى صدر مطلع القصيدة» ، وجعل الاقسمة الزوجية من نفس القافية .

وقد أصبحت هذه الطريقة من التقفية ، الطريقة المحببة عند شعراء العرب فنظموا فيها جل شعرهم واحتقروا ماسبقها كما احتقروا ما تلاها من طرق .

وقد تلت هذه الخطوة خطوة أخرى بظهور الأرجوزة المزدوجة التى لكل قسمين منها قافية خاصة . وأقدم مثال لذلك القطعة التى أوردها صاحب الأغانى [٢] منسوبة للوليد بن يزيد والتى قالها فى خطبة الجمعة حين صلى بالناس .

الحمد لله ولى الحمد	أحمده فى يسرنا والجهد
أشهد فى الدنيا وما سواها	أن لا اله غيره الها
ما أن له فى غيره (؟) شريك	قد خضعت لملكه الملوك
أشهد أن الدين دين أحمد	فليس من خالفه بمهتدى

وكانت الخطوة التى تلت هذه أن زاد عدد الأقسمة التى لها نفس القافية من أثنين فأصبحت القصيدة بصورتها الجديدة ثلاثية أو رباعية أو خماسية .

---

(٢) يذكر د - الكريم مرجعه هنا : الاغانى جـ ٧ ص ٥٧ - ٥٨ .

وكانت الخطوة التى تلت هـذه هى ظهور الشـعر المسمط ـ ومنه المثلث أ أ ب ، جـ جـ ، د د ، ب ـ الخ ومنه المربع وقوافيه أ أ أ ب ، جـ جـ جـ ب د د د ب ـ ومنه المخمس وقوافيه أ أ أ أ ب ، جـ جـ جـ جـ ب ـ الخ والأخير هو أكثر انـواع الشعر انتشـارا حتى يكاد ينفرد باسـم المسمط دون غيره من أنـواع هـذا الشعر . والشرط فى الشـعر المسمط أن تتكرر قافية واحـدة تسمى عمود القصيدة والشـاعر بعد ذلك مطلق الحرية فى اختيار العـدد الذى يروقـه من القـوافى الفرعـية [٣] .

وما يهمنا فى هذا النص ليس التطور التاريخى لشكل القافية فى الشعر العربى ، فربما اختلـفنا فى ذلك مع صاحبه وليس هنا مجـاله ، ما يهمنا هـو معرفة الاشـكال التى طرحها التراث من التقفية . هناك بالاضافة الى الشكل التقليدى – ولنترك شكل البداية الآن – المزدوج والمسمط والثلاثيات والرباعيات والخماسيات ـ الخ غير أن الدكتور صاحب النص لم يذكر – ضمن ما ذكر – شكل المربع بنوعية وأنما ذكر فقط المربع الذى تشترك أربعة أشطاره فى القافية والذى يقدم ابن رشيق نموذجا . منه مرويا عن الزجاجى :

سقى طـلـلا بحـزوى	هـزيم الـودق أحـوى
عهـدنا فيـه أروى	زمانـا ثـم أقـوى
وأروى لاكتـود	ولا فيهـا صـدود
لهـا طـرف صيـود	ومبتسـم بـرود
لئـن شـط المـزار	بهـا ونـأت ديـار
فقلبـى مستطـار	وليس لـه قـدار ـ [٤]

وهذا النـوع من المربع شبيه بأحد أنواع الدوبيت الفـارسى الأصل والذى يقدم – ابراهيـم انيس هـذا النمـوذج له :

---

(٣) مصطفى عوض كريم (دكتور) : فن التوشيح دار الثقافة . بيروت سنة ١٩٥٩ ص ٤١ – ٤٩ وراجع حول أولية الشعر الرجزى المسجوع : عونى عبد الرؤف : بدايات الشعر العربى . المقدمة وصفحات ٥٤ – ٩١ . وحول الأشكال الواردة فى النص راجع ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢٨٠ وما بعدها ، ولسان العرب لابن منظور ٩ / ١٩٥ .

(٤) ابن رشيق : العمدة ١ / ١٨١ .

«روحي لك يازائر الليل فدا — يامؤنس وحدتي اذا الليل هدا

أن كان فراقنا مع الصبح بدا — لا أسفر بعد ذلك صبح بدا»[5]

أما النوع الآخر من المربع والذى يشبهه نوع من الدوبيت فهو المربع الذى يرسل شطراه الاولان وتقفى أو اخرهما فقط أو تقفى الشطرتان الأوليان بقافية والثانيتان بقافية أخرى وهذا ما يسمى بالدوبيت المقفى داخليا . ويشبه أيضا ما يسميه بن خلدون «الملعبة» من عروض أهل البلد مثال :

«أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام — على الغصن فى البستان قريب الصباح

وكف السحر يمحو مداد الظلام — وماء الندى يجرى بثغر الأقاح»[6]

ومن الأشكال التى تقرب من المربع أحيانا ومن المسمط (حيث يكون هناك شطرة مختلفة القافية عن الأخريات) أشكال المواليا[7] الذى يأتى نظام تقفيته على : اا ب ا ، والسلسلة[8] وكلاهما له نظام خاص فى الوزن . ثم شكل الكان وكان وشكل القوما[9] فهما لايختلفان كثيرا فى التقفية عن المربع أو المسمط (حسب الروايات المختلفة) ولكنهما يختلفان فى شئ هام فى الوزن وهو أن بعض أشطرهما تطول أو تقصر عن الأشطر الأخرى .

كذلك من الأشكال التى شاعت عند أهل الاندلس ومصر الزجل وأحد أوزانه مستفعلن فعلن[10] ، ثم الموشحات . . .

من هذا العرض ، يتبين أن التراث العربى قد عرف أشكالا عديدة من التقفية والوزن غير الشكل التقليدى . فمن حيث التقفية هناك المزدوج والمربع بأشكاله المختلفة والمسمط بأشكاله المختلفة أيضا . ومن حيث الوزن ، خرجت بعض الأشكال عن الالتزام النسقى بالوزن الموحد ، فمنها ما أفرد شطره واحدة فى البيت ، ومنها ما راوح بين عدد التفعيلات نقصا أو طولا ومنها ماقدم أوزانا أخرى غير الأوزان الخليلية .

---

(٥) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢١٦ .

(٦) ابن خلدون : المقدمة ط ٣ المطبعة الأميرية ببولاق مصر سنة ١٣٢٠ هـ ص ٥٩٩ - ٦٠٢ .

(٧) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢١٢ .

(٨) محمود فاخورى : سفينة الشعراء ط ٢ مكتبة الثقافة بحلب سنة ١٩٧٤ ص ١٨٣ .

(٩) ابراهيم أنيس المرجع السابق ص ٢١٦ ، وأحمد ضيف : بلاغة العرب فى الأندلس ص ٢٢٤ .

(١٠) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٤١ . ه سيأتى الحديث عنه تفصيلا فى الفصل الثالث .

-١-

اذا عدنا بعد ذلك الى الجدول رقم -٤- الذى يوضح تنويع شعراء أبوللو فى قوافيهم ، لاحظنا أن الأشكال التى نوعوا بها على الشكل التقليدى هى حسب كثرة شيوعها لديهم :المربع (بنسبة ٤ر٤٧ من اجمالى تنويعهم) شكل المقطوعة (٣١ر٢٢ ٪) الموشحات (٥ر٩ ٪) ، المسمط (٨ر٧ ٪) ثم المزدوج (٤ر ٪) ثم السوناتا (أقل من (١ر ٪) ثم هناك قصائد تداخل فيها أكثر من نظام (بنسبة ٣ر٩ ٪) وأخرى بلا نظام (١ر ٪) .

ومن هذا الترتيب يتضح أن شكلين من هذه الاشكال ، يشغلان حوالى ٧٠ ٪ من اجمالى تنويعهم وهما المربع والمقطوعة . وتتوزع نسبة الـ (٣٠ ٪) الباقية على بقية الاشكال بنسب تقل عن (١٠ ٪) وتصل إلى (١ر ٪) احيانا .

ولو أننا أخذنا فى معالجة هذه الأشكال حسب كثرة شيوعها عندهم . فسوف نبدأ آذن بشكل المربع .

ومما لا شك فيه أن شيوع شكل المربع عند شعراء أبوللو الى الدرجة التى شغل بها نصف نظمهم فى القوافى المتنوعة ، يشير إلى دلالة أكيدة على مدى طواعية هذا الشكل بالنسبة إليهم . وترجع هذه الطواعية – فى ظننا – إلى سهولة النظم على هذا الشكل من ناحية ، ومن ناحية ثانية اتاحته لمجموعة من الامكانيات التنويعية التى تخرج به – فى حدود – عن نطاق الشكل التقليدى وخاصة فى القافية . ذلك أنه من الملاحظ أن شعراء أبوللو ، لم يتمكنوا – فى اطار شكل المربع أن يستخدموا أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة .

يتيح هذا الشكل أيضا امكانية الضرب مادام تغيير القافية متاحا [١١] .

وهذه الامكانيات فى تغيير القافية والضرب ، امكانيات طيبة فى حد ذاتها ، لأنها تتيح للشاعر القدرة على أن يقدم مؤشرات ايقاعية لما يمكن أن يحدث من تغيير فى مسار

---

(١١) المعروف أن العروضيين يمنعون تنويع العروض والضرب فى القصيدة الواحدة . فانه اذ لزم العروض أو الضرب حكم فى بيت من القصيدة أو القطعة وجب أن تتساوى فيه جميع الابيات واذا حدث تنويع فى الضرب سمى ذلك (تجريدا) وهو عيب من عيوب القافية راجع العاية صفحتى ٧٩ ، ١٠٦ والتبريزى : الكافى فى العروض والقوافى صفحتى ١٠٥ ، ١٦٧ . غير انه ينبغى الإشارة إلى أن شعراء أبوللو قد نوعوا الاضرب حتى اطر الشكل التقليدى وذلك فى حوالى ثلاثين قصيدة . =

مضمون القصيدة غير أن هذه الامكانيات لا تفيد كثيرا فى اطار شكل المربع . والسبب فى ذلك يرجع الى أن الانتقال فيه يحدث بسرعة فائقة - فبعد كل بيتين ، يلتزم الشاعر بأن يغير القافية ، قد يغير الضرب أولا يغيره ، وكان الشاعر قد وقع هنا فى نسقيه جديدة مفروضة عليه سلفا ، وعليه أن يقسم قصيدته حسب هذه النسقية التى لا تختلف عن نسقية الشكل التقليدى الا من حيث سهولة التزامها ، لأن الشاعر فى امكانه أن يغير القافية كلما تعذر عليه النظم عليها . وهذا هو معنى السهولة التى اشرنا الى وجودها فى هذا الشكل .

شكل المربع إذن شكل سهل النظم عليه من ناحية ، ومن ناحية ثانية يصعب أن تنظم عليه تجربة حقيقة الا بجهد شديد . ومن هنا يتبدى فى هذا الشكل مدى وعى الشاعر بأدوات التشكيل . ويكشف تعامل شعراء أبوللو مع شكل المربع عن هذين الوجهين السابقين له .

فى قصيدة «موكب الجمال» [١٢] يقول أحمد زكى أبو شادى :

حججنا اليه محرمين وان يكن	تجردنا من نزوة وصغار
ولكن قلبى ما تجرد لحظة	من النار ، ان النار بعض شعارى
حججنا اليه والهوى يسبق الهوى	الى الهيكل الصاحى الى المعبد الخالى
فلما بلغناه هوى يلثم الثرى	رفاقى ، وباحوا للجمال بآمال
ولكننى أخرست من رهبة له	كما تخرس الشمس الحمام طلوعا
فلما أفاقت مهجتى من ذهولها	تدفق قلبى بالنظيم دموعا
وأودعت نفسى فى قصيدة شاعر	تحرر الا من عبودية الحسن
وصار الها وهو عبد لوحيه	كذلك رب الفن ان عاش للفن
فلما انتهينا من نشيدى وشدوهم	وكم مله تعبير الفنون جنون

= غير أن هذا التغيير لم يكن ذا هدف فنى فى الغالب . وأنما كان أما بغرض التسهيل ، أو لعدم الوعى الصحيح بالعروض . ويمكن أن نراجع على سبيل المثال قصيدة ناجى «الشك» ص ١٠٠ من ديوان وراء الغمام وقصيدة أبى شادى تزكية الأدب ص ٨١٢ من الشفق الباكى . وقصيدة الهمشرى : الذاكر الناس ص ٩٣ من ديوانه السابق الاشارة إليه . وقصيدة المدينة الباسلة لعلى محمود طه ص ٢٣٤ من الديوان المشار إليه سابقا .

(١٢) القصيدة ص ١٣ من ديوان الشعلة . ط مطبعة التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٣ .

تبسم هـذا الحسـن حـين ابتسـامـة   فنـــون ومــا كل الفتـــون فتـــون

أخـــذها عليـــه العهـد من بسمـاته   وصرنا رجال العزف والنقش والحفر

والهمـت تقـديس الجمـال روائعـا   من الشـعر حين الشعر أليق بالشعر

وفى هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يجعلنا ننفعل معه بالجمال المقدس الذى يقول أنه يقدسه ، ولكننا لا نستطيع أن نفعل ذلك ، لأن الشاعر نفسه لم يشعرنا أنه يقدس هذا الجمال ، وكل ما فعله أن قدم لنا وصفا تقريريا خارجيا لموكب الجمال ، وملأه بالتعبيرات المحفوظة التى لا تفيد شيئا سوى تثبيت مضمون القصيدة على هامش المشاعر التى يصفها ولا تدخل فى أعماق هذه المشاعر ، ويظل الشاعر محاكيا لحدث خارجى لا يبدو متأثرا به ، ولا نستطيع بالتالى أن نتأثر نحن به ، ولنلاحظ مثلا التعبيرات التالية .

إن النار بعض شعارى ، كما تخرس الشمس الحمام طلوعا كذلك رب الفن ان عاش للفن ، وكم مله تعبير الفنون جنون وما كل الفتون فتون . وهى تعبيرات تكاد تحتل الشطرات الثوانى كلها من الأبيات .

اذا تأملنا كذلك التركيب النحوى للأبيات . نجدها لا تخرج عن الترتيب العادى فى اللغة العادية ما عدا بيتا واحدا :

فلما بلغنـاه هـوى يلثم الـثرى   رفـاقى ، وباحـوا للجمـال بآمـال

فالفاعل هنا يتأخر ويتقدم فعلاه هوى ويلثم . الأمر الذى أدى إلى توالى فعلين مربكا بذلك القارىء دون مبرر يدعو لذلك .

هذه الصياغة التقريرية المباشرة تعكس مدى سكون القصيدة وعدم وجود التوتر الانفعالى فيها . وينعكس هذا السكون بنفس القدر على عناصر الايقاع المختلفة ، فنسبة الزحافات ، الصوائت لا تختلف من بيت الى آخر وتغيير القافية لا يفيد شيئا مادامت القصيدة لا تقدم انتقالات حقيقة فى المضمون ، ويصبح تغيير القافية تكسيرا للتسلسل النغمى بلا مبرر ، واذا قرأنا هذه الأبيات :

حججنـا اليـه والهـوى يسـبق الهـوى

الى الهيكل الضاحى الى المعبـد الغـالى

فلمــا بلغنـــا هـــوى يلثـــم الـثرى

رفـــاقى وباحـــوا للجمـــال بآمـــال

ولـــكننى أخـــرست من رهبـــة لـــه

كما تخرس الشمس الغمام طلوعـــا

فلما أفاقـت مهجـتى من ذهـــولها

تدفـــق قلـــبى بالنظيـــم دمـــوعا

وأودعـت نفسى فى قصيـــدة شـــاعر

تحرر الا من عبودية الحسن ـ الخ

وجدنا كل بيت من الأبيات الخمسة يبدأ بفعل ـ حججنا - بلغنا - أخرست - أفاقت - أودعت . وكلها تتساوى فى قيمتها المضمونية فى حدث القصيدة وبالتالى يصبح التمييز بين كل بيتين بقافية ، تمييزا اعتباطيا ولا يحتوى على قيمة فنية . فالبيت الثالث لا يقدم شيئا بعيدا عن البيت الثانى ، بينما الثانى هو الذى يقدم نقله فى الحدث وكان من الأجدر أن يبدأ تغيير القافية به لا بالثالث . ونفس الأمر فى البيت الخامس ، فهو تواصل للبيت الرابع ، وكان الأجدر أن يتم تغيير القافية فى البيت الرابع ، لأنه يقدم نقلة - الى حد ما - عن البيت الثالث وهكذا .

فاذا عدنا الى وسيلة أكثر غموضا - وكشفاً فى نفس الوقت عن لاوعى الشاعر ، وهى (الضرب) ، وجدنا أن الشاعر فعلا يستغل امكانية تغيير الضرب ، ولكنه يغيرها ليضعها فى أسر سيمترية به جديدة غير مرتبطة بالقصيدة فالمربع الأول ضربه فعولن والثانى مفاعيلن والثالث فعولن والرابع مفاعيلن والخامس فعولن والسادس مفاعيلن ، وهكذا تسير الضروب بطريقة منتظمة ١ ، ٢ - ١ ، ٢ ـ الخ وبالتالى فهى تعكس الى أى حد كان الشاعر يحتاج الى امكانيات هذا الشكل فى صياغة هذه القصيدة ـ كانت حاجته الوحيدة هى التسهيل على نفسه فى النظم ـ ليس أكثر من ذلك .

وتمثل قصيدة على محمود طه «الله والشاعر» قدرة أفضل على الصياغة فى شكل المربع ، بحيث تكاد تصل الى العكس من القصيدة السابقة ، فعلى محمود طه يدرك أن هذا

الشكل يحقق له قدرا من الحرية والقدرة على التنويع ، كما يدرك أيضا أنه يحقق امكانية صوتية تتمثل فى اتاحة الفرصة لتكرار صوت معين مرات أكثر فى عدد قليل من الأبيات فيبدو تأثير الصوت أكثر وضوحا ، وبالتالى أكثر دلالة على مضمون المقطوعة . وهذه عدة مقطوعات من القصيدة الطويلة (١٣) .

١- لا تفزعى يا أرض لا تفرقى
من شبح تحت الدجى عابر
ما هو الا آدمى شقى
سموه بين الناس بالشاعر

٢- حنانك الآن فلا تنكرى
سبيله فى ليلك العابس
ولا تضليه ، ولا تنفرى
من ذلك المستصرخ البائس

٣- مدى لعينه الرحاب الفساح
ورقرقى الأضواء فى جفنه
وأمسكى يا أرض ، عصف الرياح
والراعد المنصب فى أذنه

٤- أتسمعين الآن فى صوته
تهدج الأنات فى قلبه
وتقرأين الآن فى صمته
تمرد الروح على ربه

٥ - فى وقفة الذاهل الق عصاه
مولى الجبهة شطر الفضاء
كأنما يرقى الدجى ناظراه
ليستشفا ما وراء السماء

٦- يسقط ضوء البرق فى لمحه
على جبين بارد شاحب

---

(١٣) القصيدة ص ٣٦٧ من الديوان جمع سهيل أيوب .

ويستثير البرد فى لفحة
نارا تلظى من فم ناضب

٧- أنت له ، يا أرض أم رؤوم
فاشهدى الكون على شقوته
ورددى شكواه بين النجوم
فهو ابنك الانسان فى حيرته

٨- ما هو إلا صوتك المرسل
وروحك المستعبد المرهق
قد آده الدهر بما يحمل
فهاء عن آلامه ينطق ؟

٩- طغى الأسى الداوى على صوته
يا الصدق من قلبه الناطق
مضى يبث الدهر فى خفقه
شكاية الخلق الى الخالق

١٠- لا تعدنى ، يارب فى محنتى
ما أنا الا آدمى شقى
طردتنى بالأمس من جنتى
فاغفر لهذا الغاضب المحنق

١١- حنانك اللهم ، لا تغضب
أنت الجميل الصفح ، جم الحنان
ما كنت فى شكواى بالمذنب
ومنك يارب أخذت الأمان

فالشاعر هنا يمتلك الشكل الى حد كبير ، يعرف امكانياته ، فيستفيد منها حين يحتاج اليها ، ويدعها حينما لا تكون ضرورة لذلك . فهو ينوع القافية بين كل مقطوعة وأخرى فى المربعات الأربعة الأولى ، رابطا روى المربع بمعناه ، وهذا أمر يمكن أن نحسه من تجاوب الروى المطلق بالتحديد الذى مجراه كسرة مثل القاف والعين والراء فى المقطوعتين الأولى والثانية والهاء فى المقطوعة الرابعة وألف المد والحاء فى الثالثة . ونفس

الأمر فى القوافى الداخلية :

الـراء المكسورة فى المقطوعـة الأولى والسـين المكسـورة فى الثـانيـة والهـاء المكسورة فى الثالثـة والرابعـة . وتمثل كل مـقطـوعـة من المقطوعـات أنتـقـالة مـعنوية ملحوظة ، ولكنها ليست من الشـدة بحيث تجعـل الشـاعر يغير الضـرب بينها ، ولذلك يظـل الضرب (فاعلن) فى المقطوعـات الأربـع .

أما المربع الخامس ، الذى يعبر عن ثورة الشاعر وتمرده وصراعه الصامت فـإن القافية فيه مقيدة سواء فى القافية الخارجية أوالداخلية ولذا يصبح الضرب «فاعلان» حيث يلتقى ساكنان ، تعبيرا عن صلابة تزيدها طبيعة الصوتين الهاء والهمزة الساكنين .

ولكن الشاعر يعود بعد ذلك الى القوافى المطلقة حتى نهاية المقطوعات وأيضا الى الضرب «فاعلن» تعبيرا عن تراجع الشاعر عن هذه الصلابة التى بدت فى المربع الخامس .. الشاعر يتراجع تراجعا تدريجيا يبدو فى المزاوجة بين القافية الخارجية المطلقة والقافية الداخلية المقيدة فى المربع السابع وكذلك المزاوجة بين الضرب فاعلن والعروض فاعلان .

والشاعر بهذا التراجع عن الصلابة فى الضرب والقافية يمهد للمقطوعة الأخيرة . حيث الاستسلام التام ، وفى هذا المربع نجد أن الضرب عاد الى فاعلان ولكن بصوت النون اللين لا بصـوت قوى كالهاء أو الهـمزة فى المربع الخامس ويزيد هـذا اللين فى المقطوعة الأخيرة قافية داخلية مطلقة ومجراها الكسرة أيضا لكن بصوت شديد هو الباء . ووجود هذا الصوت مع وجود الضرب فاعلان يعكس أيضا أن الاستسلام التام فى مضمون القصيدة ، يبدو أنه استسلام المرغم لا الراغب - وهذا ما يؤيده التبرير الذى يقدمه الشاعر لتمرده فى المقطوعات التى تلت المربع الحادى عشر :

ما أنـا بالـزارى ولا الحـاقد	لكنـنى الشاكى شقـاء البشر
أفنيت عمرى فى الأسى الخالد	فجئت أستوحيـك لطـف القـدر
تمـردت روحـى على هيكـلى	وهيكـل الجسـم كمـا تعلـم
ذلك الضعيف الرأى لم يفـعل	الا بمـا يوحـى اليـه الـدم !

وهكذا نلاحظ أن وعى الشاعر بالشكل الذى يختاره للصياغة ، يمكن أن يجعل من الشكل - حتى ولو كانت امكانياته ضئيلة ومحدودة - شكلا مطواعا ، ومفيدا فى تجسيد

المضمون ، بل أيضا مساعدا على بيان جوانبه التى قد لا يستطيع أن يعبر عنها بنفسه مباشرة . وهذا يؤكد مدى الجدل القائم فعلا بين عناصر قصيدة الشعر ، بحيث يصعب الفصل الحاد فكلها متجاوب ، متجادل ، فاعل فى خلق القصيدة .

ان هذه القصيدة لعلى محمود طه يمكن أن تقدم الوجه الايجابى لاستخدام شكل المربع عند جماعة أبوللو ، فى مقابل الوجه السلبى الذى تبدى عند أبى شادى وعند من سبقه من مبشرى الرومانسية ، الذين وان كانوا قد استخدموا هذا الشكل بنسب كبيرة كما نلاحظ من الجدول رقم (٦) ، الا أن معظمهم قد وقع فيما وقع فيه أبو شادى من غياب البعد الفنى الحقيقى لاستخدام الشكل كما يبدو بوضوح شديد عند شاعر كالعقاد مثلا.

-٢-

اذا كان شكل المربع يتحدد بتغير القافية بعد كل بيتين ، سواء التزم - مع ذلك - التقفية الداخلية أم لا ، فان هذا الشكل يمكن أن يكون تمهيدا للشكل الذى إحتل عند شعراء أبوللو أعلى نسبة شيوع بين أشكال التنويع بعد المربع . هذا الشكل هو شكل المقطوعة . وشكل المقطوعة يتحدد باستعمال قافية لكل مجموعة من الأبيات . وهو بهذا المعنى يختلف عن شكل المقطوعة الموجود فى التراث العربى . فالمقطوعة عند العروضيين هى مجموعة من الأبيات التى تصل الى سبعة أوعشرة ، فاذا وصل عدد الأبيات الى سبعة أو عشرة - فى رأى آخر - كونت الأبيات قصيدة . وقد كانت المقطوعة عند العروضيين تلتزم نفس التزامات القصيدة من حيث وحدة الوزن والقافية وكذلك وحدة الضرب . ولم نعرف شاعرا قديما جمع بين أكثر من مقطوعة بأكثر من وزن أو قافية فى اطار واحد . ولكن هذا لا يعنى أن شعراء أبوللو أول من أستخدم شكل المقطوعة بالمعنى الأخير ، فقد يكون الشكل التراثى للمقطوعة جذر استخدام أبوللو وقد يكون شكل المربع السابق أو شكل المخمسة . التى تتغير القافية فيها بعد كل خمسة أبيات أو خمسة أشطر [14] جذرا أو رافدا آخر . وقد يكون شكل الـ Stanza المنتشر بين الرومانسيين الأوروبيين . رافدا ثالثا . غير أن الأمر لا يحتاج الى معاناه البحث عن أى هذه الأشكال كان أساسا هو المثير الحقيقى لاستخدامهم شكل المقطوعة ، مادام الرومانسيون من شعراء مصر أو حتى الممهدون للرومانسية . قد

(١٤) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .

استخدموا هذا الشكل فقد استخدمه شكرى (حسب الجدول رقم (٦) بنسبة ٤٠ ٪ من جملة تنويعه فى القوافى واستخدمه العقاد بنسبة ٧ر٣٥ ٪ ومطران ١٧٫٥٪ ، ومتوسط النسب ينتج ٢٩ ٪ من اجمالى تنويع القوافى عند مبشرى الرومانسية ، وهى نسبة تفوق النسبة التى حازها شكل المقطوعة عند شعراء أبوللو - فقد نظم شعراء أبوللو مائة وأربع عشرة قصيدة فى هذا الشكل وتراوح عدد أبيات المقطوعات عندهم بين ثلاثة أبيات وخمسة عشر بيتا .

هذا بالأضافة الى ثماني قصائد لم ينتظم عدد الأبيات فى كل مقطوعات القصيدة ، وهذه سنعالجها فى الفصل الثالث . فيكون العدد الأجمالى لانتاج شعراء أبوللو فى شكل المقطوعة أثنتان وعشرون ومائة قصيدة بنسبة ٤ر٢٣ ٪ من أجمالى تنويعهم فى القصائد كما نلاحظ من الجدول رقم (٤) وهى نسبة أقل من نسبة هذا الشكل المقطوعى قد نظمت على شكل تتغير فيه القافية بعد كل أربعة أبيات ، وكان عدد قصائد هذا الشكل ستين قصيدة ، يليه عدد القصائد التى عدد أبيات كل مقطوعة فيها خمسة أبيات «ثمانى عشرة قصيدة» ثم يليه القصائد التى عدد كل مقطوعة فيها من الأبيات ثلاثة (أربع عشرة قصيدة) .

ومن هذا التركيب سنلاحظ أن العدد يتضاءل كلما قل عدد أبيات المقطوعات وهذا يعنى أن تفضيل شعراء أبوللو فى اطار شكل المقطوعة - كان يزداد مع زيادة عدد أبيات المقطوعات ويقل مع قلتها . الأمر الذى يشير الى تمييز شكل المقطوعة عن شكل المربع بهذه الحرية ، حرية اختيار عدد أبيات المقطوعة ، وهى حرية لم تكن متاحة فى شكل المربع ، هذا بالاضافة الى امكانيات التنويع الاخرى ، التى يتفق فيها شكل المقطوعة مع شكل المربع مثل امكانية تغيير الوزن بين مقطوعة وأخرى . وامكانية تغيير القافية وبالتالى امكانية تغيير الضرب مع كل تغيير فى القافية .

فكيف استفاد شعراء أبوللو - فعليا ، ومن خلال النصوص - من هذه الامكانيات المتاحة فى هذا الشكل ؟

من الطبيعى أن يتراوح استخدام شعراء أبوللو لشكل المقطوعة واستغلالهم لامكانياته بين التمرين الشكلى الذى لا هدف له وبين النضج والاحساس المرهف بهذا الشكل . فهذه مثلا قصيدة «الجنة الأرضية» [١٥] لأبى شادى :

---

(١٥) القصيدة فى ديوان «فوق العباب» صفحتى ٤٩ ، ٥٠ .

جنة للخيال في كنف الدوح	حبتها السماء بالحسن شتى
فوق دنيا القبور تزخر بالوحي	والحب قد أبى الموت موتا
شخص الملهمون نحو نراها	واليها يجح صوتى وموتى
والسراب الرقراق يزجى اليها	أتقياء الانام من كل مأتى
سيجت بالملائك الزهر والزهر	وبالحلم لايرى الصمت صمتا

خلقتها الاوهام عاشت على الدهر ، وهو قد عاش ميتا !

* * *

جنة تملأ الانوثة معناها	فيبدو النعيم ذلك المعنى
سكنت في الجمال والناس صرعاها	وعادت لهم ثوابا فتنا
من نظيم عن النماذج حال	كمعين غمر يشوق العينا
وثياب نقية من بياض	وكأن الضياء فيها استكنا
وجسوم رشيقة في جنان	كالأماني إذا تحررن عنا
جنة كلها عجيب ولكن	كل ما أبدعته عنا ومنا

* * * * *

والقصيدة وصف لوحة للفنان مارك سيمونز ، وتمثل نوعا من القصائد التى أكثر منها أبو شادى فى دواوينه المختلفة . وهى كمعظم قصائد هذا النوع وصف تقريرى خال من التجربة ، وتصبح الامكانيات التى فى يد الشاعر لا قيمة لها لأنها غير مستغلة . فالانتقال من قافية الى قافية فاقد الدلالة لأنه غير مرتبط بانتقالة حقيقية فى معنى القصيدة ، بل أن تقسيم القصيدة الي مقطوعتين لايبدو له من أهمية الا التسهيل على الناظم فى توصيل المعنى الذى يريد أن يحاكى به اللوحة ، والامكانية المتاحة أمام الشاعر والتى سبق أن استعملها فى الشكل التقليدى - تغيير الضرب - لم يجد مبررا لاستخدامها هنا بكثرة وهو محق فى ذلك والمرتان اللتان استخدمها فيهما حيث غير فى البيتين السابع

(١٦) القصيدة ص ١٥٥ من ديوان (صدى ونور وصور) .

والتاسع الضرب الى مفعولن بدلا من (فاعلاتن) كانتا اضطرارا لم يرده الشاعر ولا قصد من ورائه هدفا فنيا محددا . ولا يفيد فى شىء ان لم ينفر الاذن من هذا النشاز الموسيقى الذى لا مبرر له .

ويمكن أن نجد مستوى أفضل للتعامل مع شكل المقطوعة فى هذه القصيدة لحسن كامل الصيرفى : غيرة (١٦)

١- قالت الزهرة للطائر : ماهذا البريق

٢- من عيون مزقت اضواؤها الستر الصفيق

٣- الحسناء قد استلقت على الأفق السحيق

٤- فهى من نافذة الظلماء تستهدى العشيق

٥- لا تمل السهر المرهق فى الليل العميق

٦- كشفت عن حسنها القطن فى دل رقيق

٧- ومضت ترنو الى الأرض كما يرنو المشوق

٨- ـ انها أفتن ما شاهدت فى الكون النسيق

* * * * *

٩- سمع الطائر مدح الزهر للنجم فثارا

١٠- ورأى النجم يحيى الزهر بالضوء جهارا

١١- كلما مس السنا أثوابها اهتزت سكارى

١٢- وسرى الشك الى الطائر فاهتاج وثارا

١٣- وأثار الكلم العابر منه ما أثارا

١٤- وبدت غيرته الحمقاء فى عينيه نارا

١٥- هز جنحيه على الغصن كاعصار أغارا

١٦- فهوت زهرته من غصنها ـ ثم توارى

* * * * *

١٧- ومضى الطائر فى الجو الى النجم صعودا

١٨- ثائرا ينفض عن ساقيه للريح القيودا

١٩- لم يبال العاصف الأهوج والليل المريدا

٢٠- كلما أوغل فى الدرب رأى الدرب بعيدا

٢١- وإذا الفجر من المشرق يجتاز الحدودا

٢٢- جلت منه نجوم الليل فانسلت شرودا

٢٣- وإذا الطائر فى الرحلة قد أعيا جهودا

٢٤- فهوى من عالم النجم على الأرض شهيدا

* * * * *

٢٥- طلع الصبح على الكون ، وفى الكون ضحايا

٢٦- زهرة كفنها الصمت ، وللطر بقايا

٢٧- وشهيد مزقت جثته كف المنايا

٢٨- وأمانى مع الليل توارت فى الزوايا

٢٩- طويت صفحتها من قبل أن تبدو النوايا

٣٠- وكفاح بلغ الجهد مداه فتعايا

٣١- عبث الاقدار فى الدهر بألباب البرايا

٣٢- كم وراء القدر العابث بالناس خفايا ..!

فالشاعر هنا يخص كل مقطوعة - بقافية - لمشهد من مشاهد القصيدة - القصة التى تجسد رؤية الشاعر القدرية للحياة فالقدر يدير - للزهر والطير وحتى للنجم الذى كان سببا فى الصراع بينهما -مؤامرة الهلاك . وهذه الرؤية - على ما فيها من استسلام وتشاؤم - استطاع الشاعر أن يجسدها فى هذه القصيدة . ولأنها (القصيدة) أقرب الى

المشاهد القصصية ، كان لابد للشاعر أن يستخدم هذا الشكل المقطوعي ليتيح الفرصة لتحقيق وحدة متميزة لكل مشهد في مقطوعة مستقلة بقافية خاصة . هذه الوحدة التي أمكن للشاعر وساعده على أن يحققها ، التضمين في بعض الأحيان كما في الأبيات (١١-١٥) ووسائل لغوية كحروف العطف - طوال القصيدة - في أحيان أخرى . غير أننا لو نظرنا في كيفية استفادة الشاعر من امكانيات شكل المقطوعة ، لوجدناه قد نوع ضرب المقطوعة الأولي فقط ، بينما التزم ضربا واحدا (فعلاتن) في المقطوعات الثلاثة الأخرى . وكان تنويع ضرب المقطوعة الأولى غير مجد فنيا ، بل ربما كان ضارا . فالضرب فعلان . وفيه يلتقي ساكنان مما يوقف القارىء رغما عنه ويمط ايقاع القصيدة وخاصة أن أحد الساكنين صائت (الياء) . وهذا التوقف في الايقاع والبطء لايتلاءم مع مضمون هذه المقطوعة الفرح المستبشر الذي كان يحتاج الى ايقاع أسرع - ايقاع الحياة الناضرة .

وعلى العكس من ذلك نجد الضرب في المقطوعة الأخيرة (فعلاتن) سريعا وهذا الضرب لايتلاءم مع مضمون هذه المقطوعة التي هي أهدأ المقطوعات الأربعة وأكثرها دلالة على الحزن غير أن الشاعر قد استطاع أن يمحو أثر السرعة من هذا الضرب السريع ، عن طريق وضع كلمات قافية فيها حرفان صائتان (ألفان) من أطول حروف العربية زمنا الأمر الذي جعل الايقاع بطيئا بالفعل . من هنا نلاحظ أن قدرا من عدم التوفيق قد أصاب الشاعر في كيفية الاستفادة من امكانيات التنويع المتاحة من خلال شكل المقطوعة ويتبدى هذا بوضوح أكثر من وقوع الشاعر في أسر القافية ، التي كانت تضطره الى استعمال كلمات زائدة عن معنى البيت كما في قوافي الأبيات السادس والثاني عشر والثالث عشر ، أو كلمات مشوهة للمعنى كما في الأبيات : الرابع والثامن والحادي عشر والتاسع عشر والرابع والعشرين ولكنه مع ذلك حقق قدرا من التقدم بهذا الشكل ، عن مستوى أبي شادي .

ويمكن لنا أن نعتبر قصيدة ابراهيم ناجي «الاطلال» خير نموذج استطاع فيه شاعر أبوللو أن يستغل أمكانيات الشكل المقطوعي بطريقة لافتة . فهو في هذه القصيدة يستفيد من أمكانيات التنويع في القافية والضرب وبين مضمون كل مقطوعة ، التي تعبر هنا عن نقلة معنوية بالفعل . ولأن القصيدة طويلة فسنأخذ - نموذجا - بعض المقاطع الأخيرة ، التي تمثل تمرد الشاعر على كل الحزن والألم اللذين يعانيهما بسبب فقدان حبيبه ، وهو يقدم هذا التمرد من خلال صوت الريح ويظل هو محتفظا بصوته الذاتي فيقول [١٧] .

---

(١٧) الليالي القاهرة ص ٥٠ والجزء المستشهد به ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ .

١- لست أنسى أبدا ساعة فى العمر

٢- تحت ريح صفقت لارتقاص المطر

٣- نوهت للذكر وشكت للقمر

٤- اذا ما طربت عربدت فى الشجر

٥- هاك ما قد صبت الريح بأذن الشاعر

٦- وهى تغرى القلب أغراء النصيح الفاجر

٧- أيها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو

٨- واذا ما التأم جرح جد بالتذكار جرح

٩- فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

١٠- أوكل الحب فى رأيك غفران وصفح

* * * * *

١١- هاك فانظر عدد الرمل قلوبا ونساء

١٢- فتخير ما تشاء ذهب العمر هباء

١٣- ضل فى الأرض الذى ينشد أبناء السماء

١٤- أى روحانية تعصر من طين وماء

* * * * *

١٥- أيها الريح أجل لكنما هى حبى وتعلاتى ويأسى

١٦- هى فى الغيب لقلبى خلقت لشرقت لى قبل أن تشرق شمس

١٧- وعلى موعدها طبقت عينى وعلى تذكارها وسدت رأسى

* * * * *

١٨- جنت الريح ونادته شياطين الظلام

١٩- لختاما كيف يحلولك فى البدء ختام ؟

٢٠- ياجــريحـــا أســـلم الجــرح حبـيـا نــكأه

٢١- هـــو لا يبـــكى اذا النـاعى بهـذا نبـأه

٢٢- أيهـــا الجبــار هــل تصرع مـن أجــل أمـرأة

* * * * *

٢٣- يالهـا من صيحـة ما بعثت عنده غير أليم الـذكر

٢٤- أرقت فى جنـبه فاستيقظت كبقـايا خنـجر منكسر

٢٥- لمع النـهر ونـاداه لــه فمضى منحـدرا للنـهر

٢٦- ناضب الـزاد وما من سـفر دون زاد غير هـذا السفر

* * * * *

وهنا ترى كيف يستفيد من تنويع القافية ويجعلنا نشعر أن هذا التنويع ضرورى . فهو يلائم بين صوت القافية ومضمون المقطوعة : حديث الريح يأتى على روى مقيد مثل الهمزة الساكنة والميم الساكنة والهاء الساكنة وبعض هذه القوافى يدخل تحت ما يسمى بالقوافى الحوش مثل الهمزة والهاء اللتين تعطيانا أحساسا بالخشونة والقوة وهو أمر يتلاءم مع صوت الريح الثائر على الشاعر ـ أما صوت الشاعر المستضعف فيأتى على حروف روى مطلقة وهى الراء المكسورة والسين المكسورة والحاء المضمونة . وهذا الاطلاق للقافية يمدد الايقاع نتيجة لامتداد الصوت فى نطقها ، بحيث يأتى سهلا مسترسلا لا فجائيا ولا خشنا ، مما يسبب شعورا بالضعف الذى مهد له الشاعر طوال القصيدة منذ بدايتها .

كذلك يستفيد الشاعر – الى درجة كبيرة – من أمكانية تغيير الضرب التى يتيحها شكل المقطوعة . فحديث الريح يأتى – غالبا – على أضرب سريعة مثل فعلاتن أو فعلن . أما حديث الشـاعر فيأتى على فاعلاتن أو فاعلن ومعنى هـذا أن المقطوعات التى تمثل حديث الريـح تنتهى نهـاية أسرع من نهـاية المقطوعات التى يتحدث فيها الشاعر متثاقلا بطيئا ضعيفا .

وهذا التقابل بين الصوتين يمكن ملاحظته على مستوى العناصر الايقاعية المختلفة .

ففى المقطوعة (١١– ١٤) مثلا حيث الريح الى درجة تكاد تعصف بالشاعر غضبا ،

نرى تكثيفا شديدا لمجموعة منا العناصر الايقاعية التى تساعد على ابراز هذا المعنى ، فاستعمال القافية الهمزية المقيدة بشكل وقفة حادة بين كل بيت والذى يليه ، يشعر المتلقى بها كالغصة فى الحلق التى تنعكس على مستوى المعنى انعكاسا تاما .

كذلك نلاحظ أن الشاعر يستخدم التدوير فى ثلاثة من أبيات المقطوعة الأربعة ، الأمر الذى يساعد على تواصل الأبيات وبالتالى تواصل الدفقة فى اطار البيت الواحد (كموجة صغيرة) . ويساعد على هذا التدفق السريع ارتفاع نسبة الزحافات والعلل فى الأبيات حيث أن متوسط الزحاف فى كل بيت ثلاثة .

هذه الحركة الايقاعية المكثفة تتكرر مع تكرار حديث الريح (فى الابيات من ١٨ - ٢٢) ، ولكن فى هذه المقطوعة نلاحظ أن العنف والشدة أقل منهما فى المقطوعة السابقة ، الأمر الذى ينعكس على العناصر الايقاعية . فالقافية هنا ميمية مع زيادة فى عدد الصوائت حيث متوسط عددها فى كل بيت أربعة أحرف بينما كان ثلاثة فقط فى المقطوعة السابقة .

اذا كان مجرد التعديل فى اطار الصوت الواحد يترك أثرا واضحا على العناصر الايقاعية فإن هذا الأثر يبدو أكثر وضوحا اذا خرجنا من صوت الريح لنقابله بصوت الشاعر . فبالاضافة الى ما سبق ملاحظته عن التغير فى طبيعة القافية ، نجد أن الهدوء الايقاعى يبدو بوضوح فى الابيات (١ - ٦) اذ تزيد نسبة الصوائت (أكثر من ثلاثة لكل بيت) وتقل نسبة الزحافات (معدل ١/٣ ٢ زحاف لكل بيت) . ويزداد هذا الهدوء الايقاعى وضوحا فى المقطوعة الاخيرة حيث يرتفع معدل الصوائت الى ستة لكل بيت .

هذا الهدوء الايقاعى لا ينفصل عن حركة المعنى فالابيات (١ - ٦) تعتبر تمهيدا للحدث الأساسى فى الجزء المستشهد به ، مما يسمح بوجود قدر من الحركة والسرعة فيهما ، ولكن المقطوعة الأخيرة تجسد يأس الشاعر التام من حدوث أى تغيير ، فدعوة الريح له للثورة على هذا الحب المحروم (مابعثت عنده غير اليم الذكر) . ومن هنا فإن الهدوء والسكون فى هذه المقطوعة الأخيرة يصل الى أقصى معدل فى المقطوعات كلها - انه يصل الى درجة الموات - «نمضى منحدرا للنهر - ناصب الزاد -»

ومن هنا تصح المقولة النقدية - ان الايقاع حركة المعنى - وليس ثم بينهما انفصال - وإدراك أحدهما ينبغى اكتشاف الآخر معه .

أخيرا ينبغى أن نشير الى أن هذا الجزء من قصيدة ناجى ، يقدم بالاضافة الى ما سبق من استغلال امكانيات شكل المقطوعة استغلالا لامكانية أخرى هامة جدا وهى التفاوت القائم بين عدد أبيات المقطوعات بحيث تكون بعض المقطوعات بيتين فقط بينما يصل بعضها الى خمسة أبيات . وهذه الأمكانية ، تتمثل أهميتها فى أنها تسير بوضوح فى اتجاه السعى للتحرر من النسقية الملتزمة بدقة فى الشكل القديم .

ومع ذلك ، فالامكانيات المتاحة فى شكل المقطوعة - بالاضافة الى قلتها بحيث يظل النظم فيه أقرب الى نظم قصائد صغيرة يربطها خيط ضعيف أوقوى - تتطلب من الشاعر رغم بساطتها البادية ، وعيا ضروريا بها حتى يمكن الاستفادة منها . وقد رأينا أن نموذجين من النماذج الثلاثة السابقة ، لم يستطع صاحباهما أن يدركا إمكانيات الشكل أو يستفيدا منها .

وهذا يوضح بجلاء السر فى قلة ما نظمه شعراء أبولو - على هذا الشكل مقارنا بمن سبقهم ، كما أنه يوضح لنا حقيقة مستمدة من الجدول (٤) .

حيث نلاحظ فيه أن ترتيب استخدام شعراء أبولو لشكل المقطوعة حسب شيوعه هو كالتالى :

على محمود طه (٥٠ ٪ من جملة قصائده على غير الشكل القديم) ، الشابى (٤٤ ٪) الشرنوبى (٥ر٣٠ ٪) ناجى (٣ر٢٧ ٪) ، الهمشرى (٢٥ ٪) الصيرفى (٥ر٢٣ ٪) ، أبوالوفا (٢٠ ٪) ، أبو شادى (٦ر١٠ ٪) .

وواضح من هذا الترتيب أن أجود شعراء أبولو ، كانوا أكثرهم استخداما لشكل المقطوعة (مع خلاف فى الترتيب فيما بينهم بالطبع) ، وأن العكس صحيح أيضا . يمكننا أن نعتبر شكل المقطوعة نموا فى نفس الاتجاه لشكل المربع ، مع بعض التغيرات التى تنتاب النمو وخاصة فى عدد الأبيات مع بعض التغيرات الوزنية التى سبقت الاشارة اليها ، وقد احتل هذان الشكلان أكثر من ثلثى عدد القصائد المتنوعة القافية كما ورد فى الجدول رقم (٤) .

أما الاشكال الباقية فانها قليلة الشيوع عندهم ، ويمكن أن نلحظ أن عددا منها يمكن أن يوضع فى اتجاه آخر غير الاتجاه المقطوعى السابق ، ويميز هذا الاتجاه ــ الجديد ما

يسمى بالعمود ، تلك الشطرة أو الشطرات التى تنفرد بقافية متميزة عن قافية كل القصيدة وقد تتميز ايضا فى الوزن . والشكلان الأساسيان فى هذا الاتجاه هما المسمط والموشح . غير أن المزدوج يمكن أن يعتبر بداية هذا الاتجاه أو الخطوة الأولى فيه ، باعتبار أنه يفرد قافية لكل شطرتين ازدادتا بعد ذلك الى ثلاثة أو أربعة مع تميز احدى الشطرات بقافية كما فى المسمط .

والمزدوج شكل قديم استخدم - غالبا - فى الاراجيز ، وكثر استخدامه فى الاغراض التعليمية . ويبدو أن هذه الشهرة قد لاحقته حتى جماعة أبوللو فقط نظم عليه أحمد ذكى أبو شادى ثمانى عشرة قصيدة جاء معظمها نظما تعليميا سواء كان فى التاريخ أم فى الفلسفة . ونظم عليه محمود أبو الوفا قصيدتين جاءتا فى باب الأناشيد من ديوانه ونفس الأمر مع قصيدة وحيدة نظمها عليه صالح الشرنوبى . وتوضح هذه القصيدة لأبى شادى خصائص استخدام هذا الشكل عندهم : القدر [١٨] .

أتــانى شجــى بدمع الطـريد	ولو أنـــه فى ثيـــاب العمـيد
فقــلت : «ومن أنت يامن أهين ؟»	فقال «أنـا (المال) نجـواى دين !
ولكــن صديقك لم يرضى حــكمى	وحقـرنى رغـم درعى وسهمى !!»
واذ كــاد يفـــرغ من بثـــه	ومن سخطــه الجـم أو عبثـه
هنـــالك أقبـــل فـــى إثره	ينـــوح ويجــبر من كســره
عظيـــم العمـــامة فى جـبة	كــان هى مــدت على دبـة
فقلت : «ومن أنت يا ابن الـكرام »	فقـــال : «أنـا الحسب المستـضام
وقاطعـــه ثالـــث صـــارخ	وأفخـــر فى همـــه راضـــخ !
وأخر كـــم ســـاد قومـا ونـــال	وكـــم أورث المضعفـين السلال !
فقلت : «اذن فارقـــونى فـــانى	صديقى بروحـى وعقـلى وذهنى !
فكلكــــم من أذل الأنـــام	بمحـض الخـداع وسبل الحرام !

(١٨) القصيدة ص ٨٠٧ من ديوان «الشفق الباكى» .

ولولا الجهالة لم يحتكم	سوى الفكر ، فهو الأجل الأتم
فراحوا وأدهشهم مالقوا	فكم قد تعبدهم مرهق !
ولكن أتى بعدهم شامخا	وحيا وقال : أتنسى أخا ؟
فقلت : «ومن أنت؟» قال : الرسول	أمثل صديقا صدقا سؤول
وانى له كل ما فى الحياة	ثراء وبأس وملك وجاه
فقلت : «ومن أنت بالله قل لى ؟	ألست (النبوغ) بحذق وفضل ؟»
فقال : «نعم ..!» قلت : نعم الخليل	ونعم الرسول ونعم المثيل !»

* * * * *

فيا (حسن) ألف شكر لعلمى	فقدرك فى العلم تمثال علمى
فقل للغبى الذى مادراك :	«حجاى يساوى مرارا غناك»

والقصيدة كما هو مشار تحت العنوان مرسلة من ناظم الديوان (أبى شادى) الى ناشره (حسن الجداوى) ، وواضح أن أحد الأغنياء كان قد وجه اهانة للناشر ، فكتب اليه صديقه الشاعر هذه القصيدة ليعزيه عن هذه الاهانة ، وهذا هو مغزى الحوار المستمر فى القصيدة والذى لا يبدو الا فى نهايتها . وينبغى الاشارة أيضا الى أن للقصيدة مغزى أخلاقيا أيضا ، يتحدد فى أن النبوغ والفكر هما جوهر الحياة وينبغى لهما أن يسيطرا ويحلا محل المال والجاه . والشاعر لا يبذل جهدا ليوصل الى القارىء هذا المغزى أو ذلك وانما يقدمه فى شكل تقديرى مباشر ، وكثيرا ما يضطرب منه الاسلوب نتيجة لاضطرار القافية وكأن كثرة القوافى عبء بديل عن عبء القافية الموحدة فى الشكل التقليدى . وانعد قراءة القصيدة لنلاحظ منذ بدايتها قدرا كبيرا من الاضطراب اللغوى – دمع طريد – ثياب العميد – ومن سخطه الجم .

أو عبثه – يجبر من كسره – دبه – الخ ، الذى يعكس امكانيات الشاعر ، واضطراب شكل المزدوج معا . وما يجعلنا نرى ذلك ، أنه ليس هناك نماذج أخرى أفضل من هذا النموذج فى هذا الشكل .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى شكل المسمط ، كان علينا أن نلاحظ مبدئيا أن فى هذا

الشكل تميزا خاصا يكون فى عموده . عمود المسمط هذا الذى تختلف قافيته عن بقية قوافى القصيدة المقسمة الى مقطوعات ، ويتكرر هذا العمود بقافيته المتميزة فاصلا بين كل مقطوعة وأخرى . وتأتى أهمية عمود المسمط (سواء كان ثالثا أو رابعا أو خامسا ـ الخ) من عدة نواح ، فهو يعتبر رابطا ايقاعيا ومعنويا بين مقطوعات القصيدة المختلفة ، وذلك لأنه يمثل رجع الصدى الذى يذكرنا بمثيله الذى سبقه والذى سيليه - وهو من ناحية ثانية يكسر نسقيه الوزن ، لأنه يحتم مجيء شطر مفرد فى نهاية كل مقطوعة وخاصة اذا كانت القصيدة مثلثة أو خماسية ، وعمود المسمط له أهمية من ناحية ثالثة ، هى القيمة التاريخية ، التى يعتمد عليها البعض فى اعتباره جذرا لقفل الموشح كما سيأتى الحديث . وتزداد أهمية شكل المسمط كلما زاد عدد أجزائه ، بحيث لا يصبح مثل المزدوج أو المربع سريع الانتقال من قافية إلى قافية ، بلا مبرر ومن هنا ، فان شكل المسمط يعتبر الى حدما شكلا صعبا أو على الأقل يحتاج الى حذر شديد فى النظم عليه . ولعل هذا يفسر لنا قلة شيوعه عند شعراء أبولو مقارنا بشكل المربع أو شكل المقطوعة مثلا . فهو يحتل نسبة ٧ر٨ ٪ من إجمالى تنويعهم مقابل ٤٧ر٤ ٪ للمربع ، ٢٢ر٣ ٪ للمقطوعى .كذلك يبدو انتاجهم عليه ضئيلا حتى لو قورن بانتاج السابقين عليهم من مبشرى الرومانسية أمثال مطران والمازنى والعقاد (متوسط نسبته عندهم ٢٥ ٪) وأبى ماضى (٢٠ ٪) ، وصعوبة شكل المسمط توضح لنا أيضا لماذا كان أنضج شعراء أبولو - تقريبا - هم أكثرهم نظما عليه حسب الترتيب التالى :

ناجى (١١ر٤ ٪) من اجمالى تنويعه والهمشرى (٨ ٪) الصيرفى (٥ر٩ ٪) الشرنوبى (٣ر٥ ٪) ثم أبوشادى (٢ر٧ ٪) .

ولا يعنى ذلك أن هؤلاء الشعراء قد أجادوا النظم على هذا الشكل ، بل ان استقراء نماذجهم عليه ، تؤكد أنهم جميعا قد فشلوا فى تطويعه والتعامل معه ، ولا نستثنى من ذلك ناجى ولا الهمشرى فهذا نموذج للهمشرى بعنوان :

طائر الحب فى عاصفة الموت [١٩]

١- عندما يغفو على الرمل الغدير　　　فيجف الماء والموج النثير

(١٩) الجزء المستشهد به من القصيدة ٨٥ ، ٨٦ من الديوان الذى جمعه صالح جودت . الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

٢- وينضى فـوق شـطيه الغمـير لنبـول أورث الحسـن ضنى

* * * * *

٣- عندما يسكن شـدو العندليب فوق غصن للخميلات رطيب

٤- ويلف الكـون فى صمت كئيب لنبـول أورث الحسـن ضنى

* * * * *

٥- عندمـا تعـدو الرياح العاصفة داويـات فى ثنـايا العذبات

٦- هـاويات فـوق صخر الأبدات لنبـول أورث الحسن ضنى

* * * * *

٧- عندما تأفل فى الموت النجوم كاسفات نورها الزاهى الوسيم

٨- ويغشى أفقـها ليـل بهيم لنبـول أورث الحسن ضنى

* * * * *

٩- عندمـا يغنى الحنين المحرق ويـولى اثـره من يعشـق

١٠- أتـرى يبقى الهـوى لا يخلق لنبـول أورث الحسـن ضنى

* * * * *

١١- عندما تنكـر طى القبرروحى حسنك الضاحى فتهفو من ضريحى

١٢- لتـراك - فـترى أى قبيـح لنبـول أورث الحسن ضنى

* * * * *

١٣- سـتواتيـك كالحـان شـنية ضمـها غيهب لـيل الأبـدية

١٤- وهـو جـبار يسوق البشرية لنبـول أورث الحسـن ضنى

فالشكل الموسيقى هنا مسمط رباعى (أ أ أ ب جـ جـ جـ ب - الخ) . والشاعر يحاول من خلال الوحدة الأساسية فيه (العمود) أن يقدم لنا محور ارتكاز القصيدة التى تقدم الاوجه المتعددة الحسن الذى أورثه النبول ضنى ومن هنا تصبح هذه الشطرة لازمة أو

ترجيعة Refrain [٢٠] تتكرر فى نهاية كل مقطوعة لتردنا دائما الى نقطة الارتكاز الأساسية التى تدور حولها التجربة . كما تلعب هذه الترجيعة دور الرابط بين الوحدات المختلفة فى القصيدة معنويا ، فانها صوتيا تلعب نفس الدور فتذكرنا بما قبلها ليظل حيا فى أذهاننا لتتلقى ما بعدها متواصلة معه فى الماضى والمستقبل أو فى السابق واللاحق . هذه الترجيعة تلعب فى القصيدة دورا كاشفا ، فهى تكشف جوهرها وتضعها فى حالتها الحقيقية . حالة الدوران حول مرتكز أساسى ثابت – مما يشير الى ثبات الزمن وعدم تحركه . والشاعر يكثف عناصره الايقاعية الأخرى لتاكيد هذا الثبات . فمعظم قوافى القصيدة مقيدة والضرب لا يتغير كثيرا وخاصة فى الأبيات الثمانية الأولى وحين يتغير فى الأبيات الستة الأخيرة ، يأتى التغيير بلا دلالة حقيقية ، لأن أجزاء القصيدة كلها لا تتنامى ، بل ترصد الأوجه المتعددة اللازمة الأساسية ، ويصبح تنويع القوافى – بالتالى فاقد الدلالة وخاصة اننا مازلنا نشعر أنها تفرض نفسها على الشاعر أحيانا (النثير – الغمير – العذبات ..) .

واذا عدنا الى العمود أو الترجيعة وجدنا أنه فاقد الاتصال بما قبله من الأشطر بحيث يأتى غير متواصل معها أو مكمل لها ولو كان ذلك قد تحقق له لأدى دوره معنويا على نحو أفضل . هذا الانفصال بينه وبين بقية الأشطر ، أفقدنا التواصل مع القصيدة وزاد من انفصالنا عنها أيضا كثير من الاضطراب اللغوى البادى فى استخدام الجموع الشاذة (عاصفات – داويات – أبدات – العِذاب) والصفات التى بلا معنى : الزاهى الوسيم – تعدو الرياح العاصفات – الموج النثير – الخ) .

أما ابراهيم ناجى فلم يكن – فى استعماله الشكل المسمط – أكثر نجاحا من الهمشرى . يقول فى قصيدة بعنوان عدنا وعدت [٢١]

عدنا وعدت (و) عادت	ان الحظوظ أرادت
وبالعجائب جاءت	وما بذلك غريبة

* * * * *

---

(٢٠) الترجمة هى سطر أو جزء من سطر أو مجموعة أسطر تتكرر فى مجرى القصيدة ، أحيانا مع بعض التغير الخفيف ، وغالبا فى نهاية كل مقطوعة راجع :
M. H. Abrams : A Glossary of Literary Terms. Thirs Edition. Halt Rinhart. Winston. 1971 p. 143.

(٢١) القصيدة ص ١٢٧ – ١١٨ من ديوانه (الطائر الجريح)

ان القـريب التـنـائى   فــان فـيـه شـــقائى
وان أردت دوائــــــــى   دواء (؟) الهـوى واهيبه

* * * * *

أنت المنى والعبـــادة   وليس عــندى زيــادة
يا هند هـذى شـهادة   لـــو أنهـــا مطلـــوبة

* * * * *

وأنت منى كنفـسى   هـواك يـومــى وأمسى
وأنت جهرى وهمسى   صديقـــة أو حبيبـة

واضح أن القصيدة من أضعف قصائد ناجي على الاطلاق ، فالشاعر هنا لا يعرف حتى كيف يقيم الجملة صحيحة ، وكيف يقيم المعنى مكتملا ، وليس فى القصيدة الا مجموعة من الاصوات التى قد نحس فيها جمالا ، ولكنه الجمال الخاوى الذى لا يحمل قيمة حقيقية - وعلى الجملة نتمنى لو أن الشاعر صاغ القصيدة على شكل المربع الذى ينجح فيه نجاحا كبيرا .

وهكذا نلاحظ أن شعراء أبوللو - من خلال النماذج السابقة [٢٢] لم يستطيعوا أن يتعاملوا مع شكل المسمط وخاصة الرباعي منه ، غير أن الميزة التى استفادوها من شكل المسمط عامة هى امكانية وضع شطرة مفردة فى البيت . وقد استفادوا منه سواء فى اطار شكل المسمط نفسه أو فى غيره من الأشكال كما سيأتى . ومن الانصاف أن نذكر هنا أن الشعراء السابقين على جماعة أبوللو - أمثال عبد الرحمن شكرى والعقاد وايليا أبو ماضى - قد استفادوا نم هذه الامكانية . بشكل ناجح فى بعض قصائدهم [٢٣] .

---

(٢٢) يمكن مراجعة القصائد التالية كنماذج على عدم نجاحهم فى استخدام هذا الشكل لناجى : هجاء أعمى بغيض (ص ١٣٧ من وراء الغمام) والهمشرى : أغنية الفلاح للجاموسة الراعية ص ١٤٧ من ديوانه ولأبى شادى : اندروثى ص ٦٣ من أشعة وظلال والحلم الصادق ص ١٩ من زينب) ولهفة ص ٨٣ من الشعلة) ولحسن كامل الصيرفى «زهرته ص ٣٢ من صدى ونور ودموع «وضرغام ص ١٠١» .

(٢٣) راجع ديوان العقاد : وهج الظهيرة ، فى الجزء الثانى قصيدة (المعرى وابنه) ، وفى الجزء الثالث من =

ولعل أكثر من استفاد من هذه الامكانية من شعراء أبوللو على محمود طه فى اطار شكل المسمط . كما يتبدى فى هذه القصيدة :

ياحبيبى ، أقبل الليل ، وناداني الغرام
أى سر لمحب لم يصوره الظلام
كل نجم مهجة تهفو وعين لا تنام
وشعاع البدر معشوق به جن الغمام
يا حبيبى ، كل عيش ما خلا الحب حرام
وحرام ، يا حبيبى

يا حبيبى ، عنت الفرحة فى كل مكان
فهنا البلبل يشدو ، وهناك العاشقان
غير أنى أشتكى الوحشة فى ظل التدانى
انما روحك فى الكون وروحى توأمان
لا تدعنى أقطع الأيام وحدى ، وأعانى
فحرام ، يا حبيبى

ياحبيبى ، سئم الليل سكونى واكتئابى
أنا أهواك ، ولكن أنت لا تعلم مابى
لحظة بين ذراعيك فقط طال عذابى
لحظة أمزج أنفاسك بالقلب المذاب
وأغنى ، ويغنى لك حبى ، وشبابى
وسلام ياحبيبى [٢٤]

ونحن لا نستطيع أن نعتبر هذه القصيدة مسمطة تقليدية ، وانما هى تطوير للشكل القديم من المسمطات بالاضافة الى شكل المقطوعة فالعمود هنا لا يأتى الا بعد خمسة

= لشاح الأصيل «قصيدة السلوى» ، ص ٢٢٥ ، وراجع ديوان ابى ماضى طبع بيروت صفحات ٢٦٣ ، ٣٥١ ، ٤٨٠ ، ٦٠٩ .

(٢٤) القصيدة ص ٥٠٧ من الديوان وراجع كنماذج اخرى قصيدة «ميلاد شاعر» ص ٦٢ من نفس الديوان وقصيدة أحمد زكى أبى شادى «مصر الجريحة» ص ٧٤ من ديوان الشعلة .

أبيات كاملة ، بالاضافة الى أنه يأتى شطرا من منهوك الرمل متداخلا مع مجزوئه وهذا أمر غير جائز عند العروضيين .

ولاشك أن هذا العمود قد حقق للقصيدة كثيرا من المزايا بصورته الراهنة فهو أولا يمثل وقفة ضرورية تنهي المقطوعة التى تسبقه لكى تبدأ المقطوعة التى تليه ، والمقطوعات هنا تمثل انتقالة معنوية حقيقة لاكالمسمطات السابقة ، والذى ساعد الشاعر على ذلك هنا هو طول عدد أبيات كل مقطوعة . والعمود - ثانيا - يرتبط صوتيا بالقصيدة كلها ، اذ يتكرر فيه حرف الحاء مرتين فى كل ماعدا الأخير ، مشيرا بذلك الى حقيقة صوتية فى القصيدة وفى غلبة تكرار حرف الحاء هذا بالاضافة الى أنه (العمود) ، يحتوى على حروف القافية فى المقطوعات الثلاث : الميم والنون (تنوين حرام) والباء) وبهذا يتأكد اعتباره مفتاحا للقصيدة معنويا وصوتيا . والعمود ثالثا - يكثر نسقية الوزن المنتظم بحيث يمثل وقفة ضرورية تمهيدا للانتقال ، وان كان الشاعر حريصا على أن يجعل المقطوعات تتواصل ، بأن يجعل أول كل مقطوعة كلمة (يا حبيبى) التى ترتبط مباشرة بآخر كلمة فى العمود . فيصبح هذا العمود من ثم عامل ربط من ناحية وعامل توقف بين المقطوعات من ناحية ثانية .

-٣-

يرى بعض الدارسين أن عمود المسمط كان البداية التى خرج منها قفل الموشح ، ولسنا فى مجال مناقشات هذه القضية الآن [٢٥] ، ما يهمنا هو الامكانيات الفنية التى يحققها عمود المسمط أو قفل الموشح . ومن هنا فإن علينا أن نستعرض نظام الموشح لنرى مدى فنيته ، وما هى الامكانيات التى يتمتع بها . ويمكننا أن نفعل ذلك فى مجموعة من النقاط ، اعتمادا على ابن سناء الملك [٣٦] .

أولا : نظام الموشح :

١- يتكون الموشح من جزأين أساسيين :

(أ) القفل وهو عدد من الأشطر (٢-٨ ونادرا ما يكون ٩ أو ١٠) وهو يتكرر طوال الموشحة خمس مرات (أن كان الموشح أقرع) أوسته (أن كان تاما) [٣٧] بشرط الاتفاق فى الوزن والقافية وعدد الأشطر (الأسماط أو الأجزاء) .

وآخر قفل فى الموشح وهو «الخرجة» له مواصفات خاصة :

«والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من الفاظ العامة ولغات الخاصة فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم الا اذا كان موشح مدح وذكر الممدوح فى الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة (معربة) ـ وقد تكون الخرجة معربة وان لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط «ان تكون الفاظها غزله جدا هزازة سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا معجز معوز» .

(ب) البيت (أو الغصن) وهو عدد من الاجزاء «أقل ما يكون ـ ثلاثة اجزاء وقد يكون فى النادر من جزأين وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف ـ وأكثر ما يكون خمسة

---

(٢٥) راجع مناقشة هذه القضية فى : الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس . نشر معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٧ ص٥ وما بعدها .

(٣٦) ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات . تحقيق جودت الركابى . دمشق سنة ١٩٤٩ ص ٢٥ - ٣٨

(٣٧) يرى د. ابراهيم أنيس (٢٢٨ من موسيقى الشعر) أن [illegible] أجزاء الموشح يمكن أن تصل إلى أحد عشر قفلا وعشرة أبيات كما فى موشحة لسان الدين بن الخطيب المشهور .

أجزاء «يتكرر خمس مرات بشرط اتفاقها فى الوزن وعدد الأجزاء لافى القافية ، بل الأفضل أن تختلف فى القافية .

٢- الأنـــواع :

١- هناك نوع يأتى فيه القفل على وزن الغصن . وليس هذا شرطا .

٢- وهناك نوع آخر يختلف فيه الغصن عن وزن القفل . وهذا أفضل .

ثانيا : الأوزان :

هناك ثلاثة أنواع من الموشحات .

الأول : يأتى على أوزان العرب ، وهو مرذول عند الوشاحين ، وأشهر الأوزان العربية التى استخدموها : الرمل ، الرجز ، المديد ، الخفيف ، الهزج ، السريع ، المتقارب ثم البسيط [٢٨] .

الثانى : يأتى على وزن معروف مختلطا بوزن غير معروف ولكنه سهل التمييز .

الثالث : مالم يأت على أوزان العرب أصلا وهذا النوع هو أشيعها وأحبها اليهم ، وهذه الموشحات ليس «لها عروض الا التلحين ، ولا ضرب الا الضرب ... وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن والغناء بها على غير الأرغن مستعار – وعلى سوا مجاز»

ثالثا : المعــانى :

بدأت الموشحة فنا شعبيا خاصا بأهل الأندلس يغنون به مشاعرهم ويعبرون به عن معانيهم الخاصة البسيطة . ولكنه سرعان ماذاع وشاع وأحبه الناس وأدخلوه دائرة معانى الشكل القديم ، نظموا فيه الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد والتصوف .

ويبدو أن نشأة الموشحة وارتباطها بمجموعة من الأغراض الخاصة بأهل الأندلس وشيوع مجموعة من معانى الغرام والحب والغناء ووصف الرياض والطبيعة وغيرها من المعانى ، هى التى قربت هذا الشكل الى الرومانسيين العرب بحيث أحبوه ونظموا عليه كثيرا من أشعارهم وذلك بدءا من مطران (نظم موشحتين) والمازنى (ثلاثة) والعقاد (عشرة

(٢٨) المرجع السابق ص ٢١٩ .

موشحات) وأبى ماضى (ثلاث عشرة موشحة) [٢٩] .

ومن الطبيعى – بعد ذلك – أن يكون هذا الشكل من الأشكال التى يستخدمها شعراء أبوللو . فقد نظموا عليه أكثر من سبعين قصيدة من شعرهم والغريب أن معظمها جيد ، رغم تعقد نظام الموشح أكثر من نظام المسمط ويبدو أن السبب فى ذلك راجع الى شيوع شكل الموشح قديما ، وحديثا (مع الرومانسيين) أيضا ، مما سهل عليهم امكانية فهمه والتعامل معه والاستفادة من امكانياته .

وامكانيات شكل الموشحة تختلف عن امكانيات الأشكال السابقة . فالشاعر فى الموشحة يستطيع أن يستعمل أكثر من ضرب من أضرب الوزن الواحد ، بل أكثر من وزن فى الموشحة الواحدة . وهو أيضا يستطيع أن ينوع فى القافية (وخاصة فى قوافى الأغصان) مع الالتزام بقافية القفل . وقافية القفل الملتزمة فى كل الموشحة هنا وأن كانت قيدا لأنها ثابتة ولا يمكن تغييرها ، فانها فى نفس الوقت تلعب دور الترجيعة التى سبق الحديث عنها ولكن بشكل أفضل ، وذلك لأن القفل هنا كبير عدد الأجزاء وبالتالى لا يضطر الشاعر الى القفز السريع بين انتقاله وأخرى . ويتميز شكل الموشحة – لذلك – بانه يعطى الفرصة الأوسع أمام الشاعر لينتهى من معنى كامل فى اطار قافية واحدة (سواء فى الغصن أو فى القفل) بحيث ينبغى له حينئذ الا ينتقل الى المقطوعة التالية الا اذا انتقل الى معنى آخر . بالطبع هذه الحرية ليست بلا قيود ، فلابد من التزام عدد معين فى أجزاء الأغصان أو الأقفال ، ولكن الحرية متاحة أمام الشاعر فقط فى تحديد عدد أجزاء القفل الأول والغصن الأول .

فاذا نظرنا الى كيفية استخدام شعراء أبوللو لشكل الموشح [٣٠] أدركنا أنهم قد

---

(٢٩) راجع عن طبيعة الموشح (العاطفية والمرنة) د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ١٣ . ود. عبد العزيز الاهوانى . المرجع السابق صفحات ١٨ ، ٢٣ ، ٥٠ ، ١٤١ ، ١٥٧ .
ومن شكل الموشحة عن الرومانسيين راجع : أنيس المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث . دار العلم للملايين : بيروت ط ١٩٦٣ ص ٤١٥ وعلى عشرى زايد : موسيقى الشعر الحر . رسالة ماجستير مخطوط بمكتب جامع القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٦٢ – ٦٧ .

(٣٠) نظم شعراء أبوللو سبعين موشحا منها اثنتان وخمسون احصيناها فى الجدول (٤) والباقى يتوزع على الشعراء محمود اسماعيل (ست موشحات) خليل شيبوب (موشحان) سيد قطب (موشحان) =

نظموا على ما يسميه ابن سناء الملك «المرنول» عند الوشاحين لأنه يلتزم بأوزان العرب . فكل ماانظمه شعراء أبوللو من موشحات ، التزم بأوزان العرب وخاصة الأوزان التى شاعت عندهم قبل ذلك فى المنظوم على الشكل التقليدى القديم وهى أوزان الرمل والخفيف والمتقارب . ويكاد الرمل يحتل أكثر من نصف موشحاتهم . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية فاننا نجد أن نظم شعراء أبوللو على الموشحات بدأ من منطلق تقليد شكل الموشحة القديم تقليدا تاما ، ولكنه لم يقف عند حد التقليد ، بل حاول بعضهم أن يطور فى هذا الشكل مستغلا امكانياته المتاحة ، أو غير المتاحة . فمن الامكانيات المتاحة فى شكل الموشح القديم المزاوجة بين وزنين أو أكثر فى الموشحة الواحدة . وقد استفاد أحد شعراء أبوللو (خليل شيبوب) من هذه الامكانية فى قصيدتين احداهما بعنوان «نظرة الى الماضى» مزج فيها بين الكامل ومجزوئه ومجزوء الرمل ، والثانية بعنوان «الحب نور العمر»(٣١) وهذا جزء منها :

قفل	يا أية النـور فدتك النجـوم	أنـرت عمـرا كـدرته الهمـوم
	نورك خالى الصدر نافى الأسـى	ملطف الأوجاع شافى الـكلوم
سريع	اذا تبسـمت - ولـم تبرحـى	باسـمة - فرجـت كل الهمـوم

*****

غصن	أنـت بـرد وسـلام	أنـت شـوق وهيـام
		وسـعادة
رمل	لحـب قـد تـفـانى	فيـك حبـا وافتتـانا
		وعبـادة

وفى هذه القصيدة مزج بين السريع (فى القفل) ومجزوء الرمل فى الغصن ، بل أنه استعمل تفعيلة واحدة فى شطر من الغصن .

ونحن نلاحظ أن ثمة فارقا بين القفل والغصن من حيث المعنى فالغصن يكاد يكون

= وحسن محمد محمود (اثنتان) ومحمد فريد عين شوكة (واحد) والتيجانى يوسف بشير (واحد) وصالح جودت (خمس موشحات) . وهى منشورة فى اعداد مجلة أبوللو .

(٣١) القصيدتان ص ٥٨ ، ١٤٠ من ديوان «الفجر الأول» مطبعة جريدة البصير بالاسكندرية سنة ١٩٣١ .

تعقيبا على القفل ، فاذا كان القفل يصف الحبيبة وصفا حيا مليئا بالحركة (التى تخدمها جيدا التفعيلات مستفعلن مستفعلن فاعلن) والافعال (فدتك – أثرت – كدرت – تبسمت ، تبرحى ، فرجت) فان الغصن يقدم مجموعة من الأوصاف الثابتة التى تخلو من الفعل والحركة فالشاعر هنا اذن قد استفاد من امكانية تنويع الوزن فى الموشحة ، والأهم من ذلك – أن شعراء أبوللو قد نقلوا هذه الأمكانية الى أشكال أخرى سيأتى الحديث عنها .

ومن الامكانيات الأخرى فى شكل الموشحة ، استخدام الوزن ومجزوئه ، ومن القصائد الموشحات التى استفادوا فيها من هذه الأمكانية ، قصيدة الشرنوبى (٣٢) .

كأسها الحزين

	جنبى كأسك الحزينة عنى	وانهلى خمرة الصبابة منى
غصن	واهبطى من سماء ذاك يا نجوى وكفى عن القلى والتجنى	
	فالغرام البرئ وحى من الله وعشق الجمال أخلد فن	
خفيف	فاهتكى سترك الكثيف وردى	لهفتى واعزفى بخدرك لحنى
	وابعثى فى المنام طيفك حتى	أنظم الشعر فاسمعيه وغنى
	كم ليال سهرتها والضنى حارسى الأمين	
قفل	بينما أنت فى محيط الكرى كنت تسبحين	
	لا تبالين بى ولا	لفراقى تقدرين
مجزوء الخفيف	أن برانى الهوى وذا	ب فؤادى فلن ألين
	أنا قيس وأنت ليلى	وحبى هو الجنون
	هل على الأرض ناسك عبد الله ولم يشغل الجمال فؤاده	
غصن	لا أرى للصلاة معنى أذا لم يجعل الناس (ذا) الغرام عباده	

---

(٣٢) القصيد ص ٨٠ من الديوان والشرنوبى قصيدة أخرى استغل فيها هذه الامكانية وهى ليلة وصال ص ٤٤ من ديوانه . كذلك هناك قصيدة ليالى كليوباترا لعلى محمود طه ص ٥١٢ من الديوان ، وقصيدة خمرة الحب لأبى شادى ص ٥ فى مجموعة (أغانى أبى شادى) .

ما ألذ العذاب فى الحب يا قلب اذا ما أورى الدلال زناده

خفيف — أنا فى هيكلى عليل طوى السهد شبابى وحب ليلاى زاده

أشعل الله فى السماء هواها ورماه فكان قلبى حصاده

أترعى كأس حبنا ثم عبيه فى حنين

وأقبلى من معذب راحة الحزن والانين

قفل — وانظرى هل ترين إلاَّ لظى

السهد مقلة لم تنفس مدى السنين

مجزوء الخفيف — فارحميها لتشرب النور من ذلك الجبين

غصن — لو بعثنا من القبور فحسبى أننى عابد لسحر جمالك

خفيف — ما الذى يغضب الاله اذا كنت ملاكا عبدته من خلالك

خفق القلب عند نظرتك الأولى وجنت دقاته أثر ذلك (٣٣)

واستحال العطف الشديد الى حب نماه ذلى وفرط دلالك

فادخلى معبدى ورقى لحالى واطربى واهتفى بوحى خيالك

	كيف ينسى غرامه	عاشق دمعه سخين
قفل	ملهم من ملاكه	بدد الشك باليقين
	عبقرى نبوغه	شاع فى شعره الرصين
مجزوء الخفيف	يملأ الحب قلبه	من سنا وجهك المبين
	فارفقى بى وجنبى	خلوتى كأسك الحزين

فالشاعر فى هذه القصيدة يمزج بين الخفيف ومجزوئه ، كما يمزج بين شكل الموشح وشكل المقطوعة (كل مقطوعة خمسة أبيات سواء كانت فى الغصن أم فى القفل) . وهذا

(٣٣) فى الديوان جاء البيت هكذا ولكن الباحث يظن أن كلمة وحنت أصلها فى مخطوطات الشرنوبى (وجنت) فهى انسب للمعنى .

المزج الأخير أعطاه الفرصة كي يتم المعنى الذى يريده لاتساع كل مقطوعة فى عدد أبياته . أما المزج الأول فقد أتاح له الفرصة لكى يقدم تنويمات من المعنى ، فالغصن يقدم فيه معنى هادئا الى حد كبير اذا قورن بمعنى القفل الذى نشعر فيه بالحرقة واللوعة أكثر من الغصن .وكان من الطبيعى - لذلك - أن يأتى الغصن على الخفيف مع الاكثار من تفعيلة (متفعلن) بدلا من مستفعلن ، والاكثار من التدوير الذى يعطى الاغصان صبغة أقرب الى الحديث العادى . وأن يأتى القفل على مجزوئه معبرا عن الحركة أكثر . غير أن التفرقة بين الغصن والقفل ليست شديدة الوضوح ، ولذلك فقد مزج الشاعر بين الوزن ومجزوئه لا بين وزنين . والموشحة ، بعد ذلك فيها قدر من المخالفة للشكل التراثى فقد جعلها الشاعر ثلاثة أغصان وثلاثة أقفال فقط ، بينما يحتم ابن سناء الملك تكرار كل منها خمس مرات اذا كان الموشح أقرع كالذى نحن بصدده .

وقد شاعت هذه المخالفة عند شعراء أبوللو . فقد تصرفوا فى عدد أجزائها زيادة أو نقصانا . فهذا حسن كامل الصيرفى يجعل قصيدته (رجع الصدى) ثلاثة أقفال وغصنين وقصيدتاه (الفجر) «ويوحى أو لا تيوحى» أربعة أقفال وثلاثة أغصان فقط بينما جعل قصيدته (وجده) أحد عشر قفلا واحد عشر غصنا [٣٤] .

كذلك نرى أحمد ذكى أبا شادى قد أنقص أهم قفل فى الموشحة (الخرجة) من قصيدتيه «خصلة شعر» [٣٥] ونغمة من الشعر» [٣٦] ثم قصيدة «نشيد النيروز» [٣٧] وهذا نصها :

عيـــدى يا عضـــون   فـى جـــلال الغـــنى

قــد حــواك الســكون   وافرحـــى مــثلنـــا

يا عـوالى النخيل فى شـموخ الطـهارة والثبات والحـياة

لك عـيد نبـيل هـو عـيد الحضارة عيد مـاض عـيد آت

---

(٣٤) القصائد فى صفحات : ١٧ ، ٥٧ ، ١٤٢ ، ٢١١ فى ديوان صدى ونور ودموع .

(٣٥) ص ٢٣ من ديوان «زينب» .

(٣٦) ٣٢ من قطرتان من النثر والنظم .

(٣٧) ص ٦٥ - من ديوان الينبوع .

راح عـــام كـــريم وأتـــى غـــيره

هـــو مجـد مقيم بينـــنا ســـره

مجـــد مصرالقـديم وهـــو كنز ثمين للحـــياة المعـــادة

كـم لـه فى النسـيم من هـوى أو حنين وهـــو يحيى بـلاده

راح عـــام كـــريم وأتـــى غـــيره

هـــو مجـد مقـيم بينـــنا ســـره

أقبـــل النيروز وهـــو بشـرى الجـديد هاتفـــا بالربيـــع

هـــو عـــيد عزيز هـــو عـــيد ســـعيد كالمـليك الوديـــع

راح عـــام كـــريم وأتـــى غـــيره

هـــو مجـد مقـيم بينـــنا ســـره

فلنـهن النخـيل بابتهـاج القـرون فى احتفاء واعـــتلاء

كل معنـى نبيـل رمـزه لن يهون بـين أهـل أمنـــــاء

عيدى يا غصـــون وافرحـــى مثلـــنا

قد حواك السكون فى جـلال الغنى

ولا تقتصر المخالفة فى هذه القصيدة على انقاص الأقفال والأغصان أو زيادتها ، بل الأحرى أن نقول أن القصيدة قد أستفادت من شكل الموشحة وخلقت نظاما جديدا . فلدينا هنا نوعان من التكرار : البيتان الاولان يتكرران بنصهما فى النهاية خاتمين القصيدة بنفس مطلعها وهذا هو التكرار الأول، أما الثانى فهو تكرار ما كان يمكن أن نسميه القفل فى الموشحة فهذان البيتان :

راح عـــام كـــريم

هـــو مجـــد مقيـــم

يتكرران بنصهما ثلاث مرات فى القصيدة ، فيما يشبه الترجيعة التى تذكرنا بمناسبة القصيدة دائما قبل كل ملمح من ملامح عيد الربيع التى تأتى فى مرات أربع على شكل ستة أشطر بنظام قافية (أ ب جـ أ ب جـ) . وهذا النظام فى القافية ليس غريبا على

الشعر العربي فهناك نماذج له فيما يسمونه بالتسهيم كقول الخنساء :

نحار راغية . (ملجا) طاغية — شهاد اندية . للجيش جرار
«حمال ألوية .هباط أودية — فكاك عانية ، للعظم جبار» (٣٨)

أو ما يسمى بالتشريع كقول أبى الحسين الكاتب

«وبلدة قطعتها بضامر — خفيدد غيرانه ركوب
وليلة سهرتها لزائر — ومسعد مواصل حبيب
ومنية ارشدتها بطاهر — مسود ترب البلا نجيب
وكم حظوظ نلتها من قادر — ممجد بصنعه الغريب (٣٩)

وسواء كانت هذه النماذج هى مصدر أبى شادى أم لا ، فالمهم فى قصيدته أنها استفادت من شكل الموشح الى حد بعيد لكى تخلق لنفسها نظاما جديدا مناسبا لطبيعة مضمونها الفرح المتوثب المستبشر بالعيد الجديد والذى لا ينفرط عقده – فى نفس الوقت – بسبب نوعى الترجيعة اللذين يتكرران طوال القصيدة فيربطانها صوتيا ومعنويا .

ويواصل الهمشرى الاستفادة من أمكانيات شكل الموشحة . خارجا الى آفاق أرحب وأكثر حرية ، وذلك فى قصيدته أحلام النارنجة الذابلة (٤٠) .

ونقتطع منها أجزاء لطولها الشديد :

كانت لنا عند السياج شجيرة
ألف الغناء بظلها الزرزور
طفق الربيع يزورها متخفيا

---

(٣٨) راجع عن التسهيم مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح : ص ٥٠ – ٥١ وما بن القوسين تكسر الوزن الا اذا قرئت بمد طويل بعد الجيم .

(٣٩) وعن التشريع راجع كامل الشيبى : ديوان الدوبيت فى الشعر العربى . منشورات الجامعة الليبية سنة ١٩٧٢ ص ٣٣ ، ٣٤ .ويسميه مصطفى عوض الكريم «الشعر الذى يقرأ على أكثر من قافية» ص ٥٤ من المرجع السابق .

(٤٠) القصيدة ص ١٥٠ من ديوان الهمشرى السابق الاشارة إليه .

فيفيض منا في الحديقة نور

حتى اذا حل الصباح تنفست

فيها الزهور وزقزق العصفور

وسرى الى أرض الحديقة كلها

نبأ الربيع وركبه المسحور

كانت لنا ـ يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور

قد كنت اجلس صوبها في شرفتي

أو كنت أرقب في الضحى زرزورها

أو كنت أجلس تحتها في ظلتي

متهللا يغشى نوافذ غرفتي

طورا ينقر في الزجاج وتارة

يسمو يزرزر في وكار سقيفتي

فاذا رآني طارفي أغرودة

بيضاء واستوفى غصون شجيرتي

كانت لنا ـ يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور

* * * * *

فمتى يزوب متافه ، ومتى أرى

نوارك الثلجي يا نارنجتي

ومتى أطير اليك ترقص مهجتي

فرحا وآخذ مجلسي من شرفتي

* * * * *

هيهات : لن أنسى بظلك مجلسى

وأنا أراعى نصف مغمض

خنقت جفونى ذكريات حلوة

من عطرك القمرى والنغم الوضى

فانساب منك على كليل مشاعرى

ينبوع لحن فى الخيال مفضض

وهفت عليك الروح من وادى الأسى

لتعبّ من خمر الأريج الأبيض

كانت لنا - يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور

* * * * *

هيهات - لن أنسى «ضحى سبتمبر»

والنحل يغشى نورك المتلالى

ومساء «مارس» كيف يهبط تلة

مشفقيه محدودة الاظلال

نزل الحديقة تحت أو هام الندى

وضفا عليك معطر الأذيال

فهناك كم ذهبية شغفت بها

روحى فتاهت فى مروج خيالى

* * * * *

وهنا تحركت الشجيرة فى أسى

وبكى الربيع خيالها المهجور

وتذكرت عهد الصبا فتأوهت

وكأنها بيد الأسى طنبور

* * * * *

وتذكرت أيام يرشف نورها

ريق الضحى ويزرزر الزرزور

وفراش النارنج تحلم فى الندى

فيرف فيها طيفها المسحور

كانت لنا ، ياليتها دامت لنا

لو دام يهتف فوقها الزرزور

* * * * *

لو أننا حاولنا توصيف الشكل الموسيقى الذى تقوم عليه هذه القصيدة، لبدا لنا مزيجا من شكل المقطوعة وشكل الموشحة . فثمة مجموعة من الأبيات تتحد فى قافية ، تليها مجموعة أخرى بقافية أخرى وهكذا ، الا أن عددا من هذه المجموعات يلتزم نفس القافية وهى الراء المضمومة . غير أن هذه القافية لا تتكرر بعد عدد منتظم من الأبيات فى كل مرة ، بل يتفاوت العدد بين أربعة أبيات وستة . ويزداد هذا التفاوت فى الأجزاء الباقية من القصيدة لدرجة تجعلنا نشعر أننا قد خرجنا من أطار كل من شكل المقطوعة وشكل الموشحة معا . ولو أننا عدنا الى الأبيات السابقة مرة أخرى ، للاحظنا أن القافية (الراء المضمومة) فقط هى التى تتكرر بل أن هناك بيتا كاملا يتكرر أربع مرات بين الحين والآخر .

الشاعر اذن ارتكز فى القصيدة على أشياء ثابتة وهى تكرار اللوازم وأخرى متحررة من الثبات وهى عدد الأبيات فى المقطوعات وعدد الأبيات التى تتكرر فيها قافية واحدة .

ولم يكن هذا الالتزام أو التحرر عبثيا فى هذه القصيدة ، بل كان لكل منها دواعيه ومبرراته .

فقد كان التزام الروى الموحد فى الأبيات الخمسة الأولى والأبيات الخمسة الأخيرة بالاضافة الى البيت المتكرر :

كانت لنـــا ، يا ليتها دامــت لنا

أو دام يهتــف فوقهــا الــزرزور

تثبيتـا للمحور الارتكازى فى القصيدة ، والذى خلاله تتبدى بقية ملامحها ومشاهدها ، هذا المحور الارتكازى يقدم الينا فى المقطوعة الأولى الاستهلالية : شجيرة ألف الطائر (الذى سماه الشاعر بالزرزور) الغناء عليها . واعتاد الربيع أن يفيض عليها بالنور والأزهار والركب المسحور .غير أن هذه الشجيرة لم تظل على هذه الحال ، بل تغيرحالها . ومن هنا يصبح من الطبيعى أن يذكرنا الشاعر دائما بأن الحال قد تغير وأنه لم يعد كما كان وهذا هو الشئ الخالد فى الكون ـ أنه لا شىء يبقى كما هو بل لابد من التغير ،ومن هنا جاء ثبات لازمة الروى ولازمة البيت المتكرر .

واستغلال هذه الامكانيات فى شكلى الموشح والمقطوعة والخروج بها الى هذا التشكيل الجديد ، لم يكن من السهل أن يقوم به الا شاعر ناضج ، لأن شاعرا آخر كان يمكن أن يفعل ذلك ولكن مع سهولة أن يفتقد التوظيف الجيد لهذه الامكانيات ولهذا التحرر .

ولعلنا نجازف فى الحكم بأن الهمشرى يمكن اعتباره بالفعل أنضج شعراء أبوللو من حيث القدرة على التجديد وتمثل أفكار المدرسة الرومانسية وطموحاتها للتعبير عن هذه الافكار . ونود هنا أن نقدم تحليلا كاملا لنوذج من القصيدة التى نحن بصددها ، لنكشف عن مدى نضج هذا الشاعر ، والنموذج هو المقطوعة التى يقول فيها :

هيهـات ـ أن أنسى بظلك مجلسى

وأنـا أراعـى الأفـق نصف مغمض

خنقـت جفـونى ذكـريات حـلوة

من عطـرك القمرى والنغم الرضى

فانسـاب منك على كليل مشاعرى

ينبـوع لحـن فى الخيال مفضض

وهفت عليك الروح من وادى الأسى

لتعب من خمر الأريج الأبيض

كانت لنا ـ يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور

فهذه المقطوعة تقدم واحدة من ذكرياته عن شجيرته المحبوبة . ولا أظن القارىء يستطيع أن ينثر هذا التجسيد أو أن يفهمه كما يمكن أن يفعل فى معظم قصائد شعراء أبولو ، ناهيك عن قصائد من قبلهم ، هذا رغم البساطة المفرطة سواء فى المفردات أو فى تركيب الجملة فليس هنا لفظة واحدة متقعرة أو حوشية كما يمكن أن نجد فى قصائد أخرى للهمشرى ، وتركيب الجملة لا يخرج عن النسق النحوى المعتاد ، ولكنه يخرج عن النسق الدلالى للجملة العربية ، سواء كانت نثرا أم شعرا . ولو أننا لاحظنا تداخل العلاقات بين المفردات لادركنا مدى خروجها عن هذا النسق .

ـ فكيف يمكن – مثلا – أن تخنق الذكريات الجفون ؟ وكيف يمكن أن يكون العطر قمريا أو النغم وضيا ؟ وكيف يمكن أن يكون اللحن المفضض ينبوعا ؟ وكيف يمكن أن يكون الأريج أبيض ؟

هذا التداخل فى العلاقات اللغوية – على المستوى الدلالى – يعكس بالفعل قدرة شاعرية ناضجة على صياغة الفهم الرومانسى لتداخل العوالم وتمازجها ـ هذا التمازج ليس بين العوالم الخارجية فقط ، ولكنه أيضا بين عالم الانسان الداخلى – بالأساس – والعوالم المحيطة به ، بحيث يندمج الكون مع الكون . والكون مع الانسان ، واذا لم تكن هذه هى وظيفة الخيال الرومانسى فماذا تكون ؟

ويستطيع الشاعر – بالفعل بهذا الخيال أن يجذبنا معه لنندمج فى عالمه تماما ، مستعينا بتواصل الجملة الشعرية ، غير ملتزم بوحدة البيت التقليدية ، حتى نصل الى نهاية الجملة فيصدمنا الشاعر ، معيدا ايانا الى أرض الحقيقة المؤلمة ، حقيقة زوال الأشياء وتغيرها ، التى تتمثل فى العودة الى النسق العادى من اللغة ، سواء من حيث المفردات أو التركيب ، نحويا كان أو دلاليا .

وينعكس كلا العالمين – عالم الذكرى وعالم الحقيقة على المستوى الموسيقى أيضا

المقطوعة رغم توحد الوزن (الكامل) (وعدم التمايز الواضح فى استخدام الوسائل الايقاعية المعروفة (الزحافات والصوائت) بين العالمين . غير أن التمايز يأتى من عدة نواح :

فبعد دفقة كاملة من الخيال لا تتوقف خلالها ، رغم القوافى ، لأنها قواف مطلقة بحيث لا تمثل عوائق ، ونتيجة التواصل الناتج عن التدوير والتضمين (المعنويين) ننتقل فجأة الى بيت هادىء الايقاع تماما وخاصة فى الشطرة الأولى منه :

كـانت لنا　　　ياليتـهـا　　　دامت لنـا

متفـاعلن　　　متفـاعلن　　　متفـاعلن

حيث تختص كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين ، وكل تفعيلة مزاحفة بتسكين الثانى ، وهذا الحرف الثانى لا يأتى صامتا ، والصوائت تتكرر فى الشطرة ست مرات فى كل تفعيلة مرتين . وهى صوائت من أطول الصوائت وأكثرها تميزا (الألف) ، كل هذه العناصر تجعل الايقاع بطيئا بطئا غير عادى ، بحيث أننا بمجرد أن ننتقل الى هذه الشطرة ، ننتقل بالفعل الى عالم آخر ، غير ذلك العالم الحى المتدفق الخيالى الذى كنا فيه . ويتأكد تغير هذا العالم تغيرا تاما مع الشطرة الثانية ، حيث تتغير القافية الى قافية أخرى مقيدة ، وضرب مختلف يلتقى فى نهايته سكونان ، فنكون بذلك قد وصلنا الى القرار البعيد الذى ما بعده قرار هذا العالم الصلب القاسى ـ عالم الحقيقة المرة ـ عالم الواقع عند الرومانسيين .

واذا كان محمد عبد المعطى الهمشرى قد خرج من إطار شكل الموشحة الى هذا الحد ، وكان هذا الخروج تحقيقا لمغزى الحركة الرومانيسة التى تمثلها شاعرنا تمثلا بعيد المدى . فهل كان شكل الموشح من التحدد والضيق بحيث لا يسمح للشاعر بأن يحقق من خلال التزامه التزاما تاما – هذا المغزى ؟

لنقرأ هذا النموذج لعلى محمود طه .

سيرا نادا مصرية (٤١)

دنا الليـل فـهيا الآن ياربـة أحـلامى

دعـانا ملك الحب الى محرابه السـامى

تعـالى ، فالدجى وحى أناشـيد وأنغـام

سرت فرحته فى الماء ، والاشجار والسحب

ألا فلنحـلم الآن ، فهـذى ليـلة الحب

على النيل ، وضوء القمر الوضاح كالطفل

جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل

تعـالى مثله نلهـو بلثـم الـورد والفـل

هناك على ربى الوادى ، لنا مهد من العشب

يلـف الصمت روحينـا ، ويشدو بلبل الحب

يطوف بنا على شـط من الأضواء مسـحور

شـراع خـافق الظل على بحر من النـور

تناجيه نجوم الليـل ، نجـوى الأعين الحور

وأنت على فمى ويدى ، خيال خـافق القـلب

ألا فلنحـلم الآن ، فهـذى ليـلة الحـب

ليـالى الصيف أحـلام ، ترامت للمحبينا

تغيب الخمر والساقى ويبقى سحرها فينا

وهـذا كأسـها الوهـاج صـداح بأيدينـا

فهيا نشرب الليـلة ، من نبع الهوى العذب

ألا فلنحـلم الآن ، فهـذى ليـلة الحب

---

(٤١) الديوان ص ٤٧١ .

فى هذه السيرا نادة «أغنية ليالى النيل» سنلاحظ قدرا أكبر من عادية اللغة فى مستوياتها المختلفة ، وأن ظل فيها قدر من البعد عن هذه العادية (سرت فرحته فى الماء ، والأشجار ، والحب – ضوء القمر كالطفل جرى خلف الماء والظل – لثم الورد والطل – بحر من النور – شط من الأضواء – خيال خافق القلب – الكأس صداح) .

ولكن القصيدة تتمتع بنفس القدر من البساطة والرقة ، بحيث ترقى فى جوانب كثيرة الى مستوى خرجة الموشحة .

والقصيدة رغم أنها تلتزم تقاليد الموشحة بشدة ، الا أنها تبدو نتاج صانع ماهر تدرب على استخدام الأشكال ، وصلت مهارته الى درجة اختفاء هذه المهارة ، بحيث لا يبدو صانعا على الاطلاق . فنحن لا نرى هنا أن الشكل يفرض عليه أية قيود ، فالغصن يختص بمضمون غير الذى يختص به القفل ، صحيح أنه يصعب التمييز بين مستوى المضمون ، ولكن ثمة فارق لا شك ، كذلك الشاعر يستفيد من امكانية تكرار اللازمة ، ولكنه ينصرف فى هذه اللازمة . فهى تتكرر ثلاث مرات :

ألا فلنحلم الآن ، فهذى ليلة الحب

ولكنها تختلف فى مرة وحيدة فى المقطوعة الثانية ، حيث لم يكن من الممكن أن يكررها الشاعر بنصها والا كانت دخيلة بوضوح على المعنى . وكانت اللازمة هنا تأكيدا لانتهاء المقطوعة وانتقالا الى أخرى بالاضافة الى وظيفتها الصوتية والمعنوية الرابطة بين أجزاء القصيدة ، هذه الوظيفة التى تنسحب على القفل كاملا ، فى المقطوعات الأربعة ، وهكذا نلاحظ أن شاعرا متمرسا كعلى محمود طه ، فهم الشكل فهما جيدا ، استطاع أن يبدع قصيدة غنية جيدة فى اطار شكل الموشحة بقيوده التقليدية .

ولكن لو أننا قارنا بين مستوى قصيدة الهمشرى وقصيدة على محمود طه ، لادركنا الفارق بين مستويى التمثل الرومانسى الشكل ، والذى ينعكس أكثر ما ينعكس – فى الفارق بين علاقات اللغة ، التى تكشف علاقات الانسان بالعالم .

-٤-

اشرنا – فى اطار الحديث عن شكل الموشح الى بعض الأشكال الشعبية مثل التشريع أوالتسهيم اشارة سريعة ، باعتبار أنها أشكال من التقفية ، ربما تأثر بها أبو شادى فى نظم القصيدة المشار اليها فى وضعها . ولدينا الآن ، مجموعة من القصائد التى يصعب أن نردها الى مصدر فصيح ، والأقرب الى الصحة أنها – ربما – تأثرت بأشكال شعبية أيضا من هذه القصائد تسع قصائد ، أتت على وزن :

مستفعلن فعلن فعلن

وهو – حسب رأى ابراهيم أنيس – أحد أوزان الزجل ، ذلك الفن العامى الذى تأثر بالموشحة فى أشكال التقفية ، وأن تميز عنها ببعض الأوزان ، ومما يؤكد – عندنا – هذا الظن أن قصيدتين من القصائد التسع ، قد نظمهما صاحبهما : صالح الشرنوبى ، بالعامية [٤٣] وفى الجزء الخاص بالزجل والأغانى من ديوانه . يقول فى أحداهما بعنوان :

حبيبى

حبيبى جانى وهنانى ونسيت فى قربه أشجانى

ماكانش ظنى أشوفه تانى بعد اللى كان من هجرانى

حبيته بعدما شفت هواه سبب نعيمى وهنايا

وكنت قبل ماعيش وياه أقاسى فى الوحدة شقايا

ولما حبيته سقانى من كاس غرامه وروانى

وهو يسير هنا على نظام الموشح فى التقفية ، ملتزما به حتى نهاية الأغنية . واذا كان الشرنوبى قد التزم أصول الزجل التقليدية – من حيث اللغة والشكل الموسيقى – فى هاتين القصيدتين ، فان آخرين من شعراء أبوللو ، قد حاولوا ادخال هذا الشكل الموسيقى ، فى الاطار الفصيح ، مضيفين الى الشعر العربى الفصيح ، ايقاعا متميزا عن ايقاعات

---

(٤٢) موسيقى الشعر ص ٢٤١ .

(٤٣) القصيدتان : حبيبى ص ٦١٢ من ديوانه ، الجواب ص ٦١٣ من نفس الديوان . ويمكننا أن نشير – فقط – إلى بيرم التونسى الزجال المصرى المعروف الذى كانت أزجاله منتشرة فى فترة جماعة أبوللو وأن صعب ادخاله فى اطارها .

الأوزان الخليلية الى حد ما ، فهو يخلط بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلات الخبب (فعلن فعلن) ، فتتوفر فى الشطرة من الزجل مجموعة من الأسباب الخفيفة (ستة) فى مقابل وتد واحد مما يعطى هذا الوزن قدرا من السرعة والحركة وهبوط الايقاع وتنوعه .

ومن هؤلاء الشعراء أحمد زكى أبو شادى وله ست قصائد [٤٤] هذا جزء من أحداها بعنوان (حلوى العرس) مداعبة الى الصديق الشاعر عبد الله بكرى بمناسبة عرس أخيه :

أخى العزيز بحق أخيك	لا تنسى فالعرض قريب
بكفيك يا أملى يكفيك	أنى ابثك شعر (حبيب)
وصيتى أن تستدعى	حالا (أبادرش) الغالى
لكى يهيىء للجمع	(ترم ترا لا ترلا لى)
الشعر من عرق جبينه	واللحن صوت من أنفه
والله خص بتكوينه	ما كان حقا من حتفه !

فالقصيدة بالاضافة الى أنها فصيحة ، لا تلتزم نظام التقفية الموشحى ، وواضح أن الوزن من اليسر والحركة ، بحيث اختاره الشاعر لهذا اللون من مداعبات الأصدقاء وليس فى هذه القصيدة فقط ، ولكن فى بقية قصائده وقصائد الآخرين . ولم يخرج عن هذا الاطار «الاخوانى» فى النظم على هذا الوزن سوى سيد قطب فى قصيدته «الى الثلاثين» التى طعمها - أيضا - بوزن المجتث - كما سيأتى .

هناك . بالاضافة الى القصائد التسع السابقة ، قصيدة ومقطوعتان نظمهما الشرنوبى بالعامية أيضا وعلى نظام (أ أ ب أ) وهذا نموذج منهما :

---

(٤٤) القصائد هى - لهفة ، حلوى العرس ، المصاب صفحات ٨٣ ، ١١٢ ، ١١٣ من ديوان الشعلة . الأحلام ، والأغانى الصامتة صفحتى ١٥ ، ٢٠ من أطياف الربيع ثم وحى الصحراء ص ٦١ من فوق العباب . وهناك أيضا قصيدة سيد قطب إلى الثلاثين بمجلة المقتطف عدد مارس سنة ١٩٣٧ ص ٣٢٣ .

«ياما لك الملك» (٤٥)

الأسد فى غابة بيقرر مصيرها النوق

وف أول القايمه أبكم له لسان ملووق

والشعب مفلوق وصوته فى مهجته مخنوق

ولو يسير أمور الشعب أحبابه

يبات ويصبح سعيد الحال وياله يروق

* * * * *

ألوف من الفلاحين ما يملكوش فدان

وفرد يملك ألوف من مال ومن أطيان

وولاده يتعلموا فى الجامعة بالمجان

وابن الفقير ينطرد م المدرسة ويصبح

وان جه يطالب بحقه ينسجن فى لومان

ـ الخ

وفى هذه القصيدة يغير الشاعر قافية الشطر الرابع من كل مقطوعة ، الأمر الذى يؤدى الى تغيير الضرب . وأهم ما فى هذا الشكل من القافية أن التغيير فى القافية والضرب لا يأتى جزافا ، وانما هو مرتبط بوضوح ، يتميز فى الشطرة التى يتم فيها التغيير من حيث المعنى ، حيث يصوغ فيها الشاعر معنى مفارقا لمعنى الأشطر الأخرى ، ويحتل أهمية أكبر كما هو واضح . ونحن نرجح أن يكون هذا الشكل قريبا جدا من شكل المواليا ، فى القافية وفى الوزن أيضا (البسيط) . والغريب فى الأمر . أن مثل هذه القصيدة لا تلتقى مع المواليا فى الشكل الموسيقى فقط ، بل فى الجذور التاريخية (٤٦) أيضا ، فكلاهما ضد حاكم ظالم سواء كان الملك أم كان العباسيين .

---

(٤٥) القصيدة ص ٥٩٩ والمقطوعتان صفحتى ٦٢ ، ٦٠٩ من الديوان .

(٤٦) هذا اذا صح أن المواليا قد نشأت فى بغداد على يد الفرس بعد أن نكل بهم العباسيون . راجع حول هذا الشكل وجور ونشأته : ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢١٦ .

—٥—

اذا كانت الأشكال التي عرضنا لها في هذا الفصل ، والتي نظم عليها شعراء أبوللو في اطار بحثهم عن شكل جديد غير الشكل التقليدي ، قد وجدت لها جذورا واضحة في التراث العربي الرسمي أو الشعبي ، فهل يعنى ذلك انتفاء التأثير الغربي على هؤلاء الشعراء؟

يمكننا أن نجد أجابة – نظرية – لهذا السؤال ، في مقارنة سريعة ، يعقدها أبو شادي بين الشعر العربي القديم والشعر الغربي . يقول عن الشعر العربي القديم : «لسنا من يبخس اشعار العرب المتقدمين قدرها ، فهي متعة أدبية لكل أديب يدرسها دراسة تاريخية فقط ، وحينئذ فله أن يغتبط ما شاء أن يغتبط «بالجمهرة» أو «المفضليات» و«الهاشميات» و«أراجيز العرب» واشباهها ، وبالدواوين المستقلة الكثيرة للمولدين ، أما شعراء الغرب فانهم «أكثر تضلعا منا في الموسيقى والنظم – وهم أعظم قسطا منا في الذوق» [٤٧] .

فأبو شادي لا يرى في الشعر العربي غير متعة الدراسة التاريخية ، أما الفن والذوق الحقيقيان فانهما عند الغربيين .

والحديث عن أعجاب الرومانسيين العرب عامة – وشعراء أبوللو خاصة – بالرومانسية الأوربية وعلاقتهم بها ، حديث زائد لا فائدة فيه لأنه أصبح من المسلمات .

ومن هنا فاننا يمكن أن نشير الى مجموعة من أشكال التقفية عند الغربيين والتي نظن أنها كانت مثيرا لشعرائنا بالاضافة الى الاشكال العربية .

من هذه الأشكال مثلا شكل المزدوج Couplet وهو تقريبا نفس شكل المزدوج السابق الاشارة اليه ومنها شكل القافية المتعانقة والتي تسير على هذا النحو (أ ب ب أ) وشكل القافية المتداخلة (أ ب أ ب) ، وهما شكلان يمكن أن يدخلا في اطار شكل المربع السابق

---

(٤٧) أبو شادي : المنتخب من شعر أبي شادي . المطبعة السلفية بمصر ، الطبعة الأولى سنة ١٩٢٦ صفحات ١٠٣ ، ١٠٤ . وراجع عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر صفحات ٣ ، ٦ ، ٧ ، ٢٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

الاشارة اليه . هذا بالاضافة الى شكل المقطوعة quartizan [48] الذى أشرنا الى أنه يمكن أن يكون واحدا من مثيرات شكل المقطوعة عند شعراء أبوللو .

واذا كنا لا نستطيع الجزم بأن شعراء أبوللو قد استفادوا من هذه الأشكال أم لم يستفيدوا ، فان ثمة شكلا لا نزاع حول استخدامه لدى شاعر من شعراء أبوللو . هذا الشكل هو شكل السوناتا Sonnet الذى استخدمه أبو شادى فى ثلاثة من قصائد ، يسبق إحداها حديث عن هذا الشكل وأصوله وتاريخه المختصر [49] .

والسوناتا فى شكلها البتراركى تتكون من ثمانية (octave) «أ ب ب أ أ ب ب أ» يعقبها سداسية (Sestet) تتكون من (جـ د جـ د جـ د) أو من (جـ د جـ جـ د هـ) ولكن هذا الشكل تعدّل حينما انتقل إلى انجلترا فى القرن السادس عشر الى (أ ب أ ب جـ د جـ د هـ و هـ و ل ل) ويسمى حينئذ بالسوناتا الشيكسبيرية .

وقد شاع هذا الشكل على يد الرومانسيين فى القرن التاسع عشر ، وتعددت الأغراض التى ينظم فيها ، فبدلا من اقتصاره فى البداية على مدح حبيبات الشعراء وتحليل مشاعرهم تجاههن ، أصبحت – عند الرومانسيين – تعبر عن العاطفة الفردية العميقة ، وتعمد الى تحليل العواطف واسترجاع الذكريات والموضوعات العقائدية والوطنية والسياسية والهجائية [50] .

فكيف كان تعامل أبى شادى مع هذا الشكل اذن ؟ هذا نموذج من قصائده الثلاثة وهى ترجمة لسوناتا «الصدى» [51] :

---

(٤٨) راجع محمد مندور : الأدب فنونه ص ٣٥ ، ٣٦ وعن أشكال أخرى فى نظم القافية الغربية راجع :

- Encyclopedia Britanica : 6 / 656 , 13 / 943.
- Zilman : The Art and Craft of poetry, pp. 74 - 93 .
- Boulton : The Anatomy of poetry. pp. 49 - 51 - 129.

(٤٩) راجع مسرح الأدب ص ١٥٤ ، حيث المقال الذى يفضل فيه أبو شادى السوناتا الشيكسبيرية لأنها تلائم روحنا الشرقى أكثر .

(٥٠) راجع عن السوناتا :

- Cassell's ; Encyclopaedia of literature, pp. 512 - 513.
- Fraser. G. S. Metre, Rhyme and free verse, p. 68.
- Boulton : The Anatomy of poetry, p. 190.

(٥١) القصائد الثلاثة نشرت إحداها «الصدى» بمسرح الأدب بعد المقال المشار اليه ، ونشرت الثانية «نور الجحيم» فى (مختارات وحى العام) والثالثة فى ذكرى شكسبير المطبعة السلفية سنة ١٩٢١ ص ٩ – ١٠ .

يا حياة الحب كيف الحياة

بعد ما ضاعت جهود الحبيب

ما جمال الصوت يحكى صداه

لا ولا الطب ظنون الطبيب

أنما الذكرى لمثلى عذاب

تشبه النوح بليل بهيم

مثلما حن لماضى الشباب

دائم الوجد مسن سقيم

هكذا الطائر لما بكى

ما فاته حس بآتى الربيع

لكنما قلبى اذا ما اشتكى

يشكو كمسجون بحصن منيع

ما خيال الحب وهو البعيد

الإتباريح الفؤاد العميد !

وهنا نجد أن أبا شادى ينظم الترجمة متابعا لنظام السوناتا الشيكسبيرية من حيث القافية وإن كان قد أخطأ فى الوزن . وذلك أن السوناتا تنظم على الوزن الايامبى كما يقول أبو شادى فى مقاله السابق ، والمديد الذى نظم عليه الترجمة ليس بحرا أيامبيا حسب تصنيف المستشرقين [52] وهو بالاضافة الى التزام شكل التقفية ، ينتقل معنويا مع المقطوعة الثانية (ابتداء من البيت الخامس) ومع بداية السداسية (فى البيت التاسع) وهذه الانتقالة الثانية أهم ، لأنها وقفة مناسبة – كما يقول هو – بين الثمانية octava

---

(٥٢) راجع عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٨٧ ، وفيه أن المديد وزن (أيونى) Ionic . ومن المهم أن نلاحظ أن أبا شادى قد انتقل – سهوا فيما يبدو – إلى وزن آخر ، هو السريع فى السطور ١٠ ، ١١ ، ١٢ .

والسداسية ، بالاضافة الى النقلة المعنوية البعيدة الى ما يشبه الحكمة أو المثل فى المزدوج الأخير .

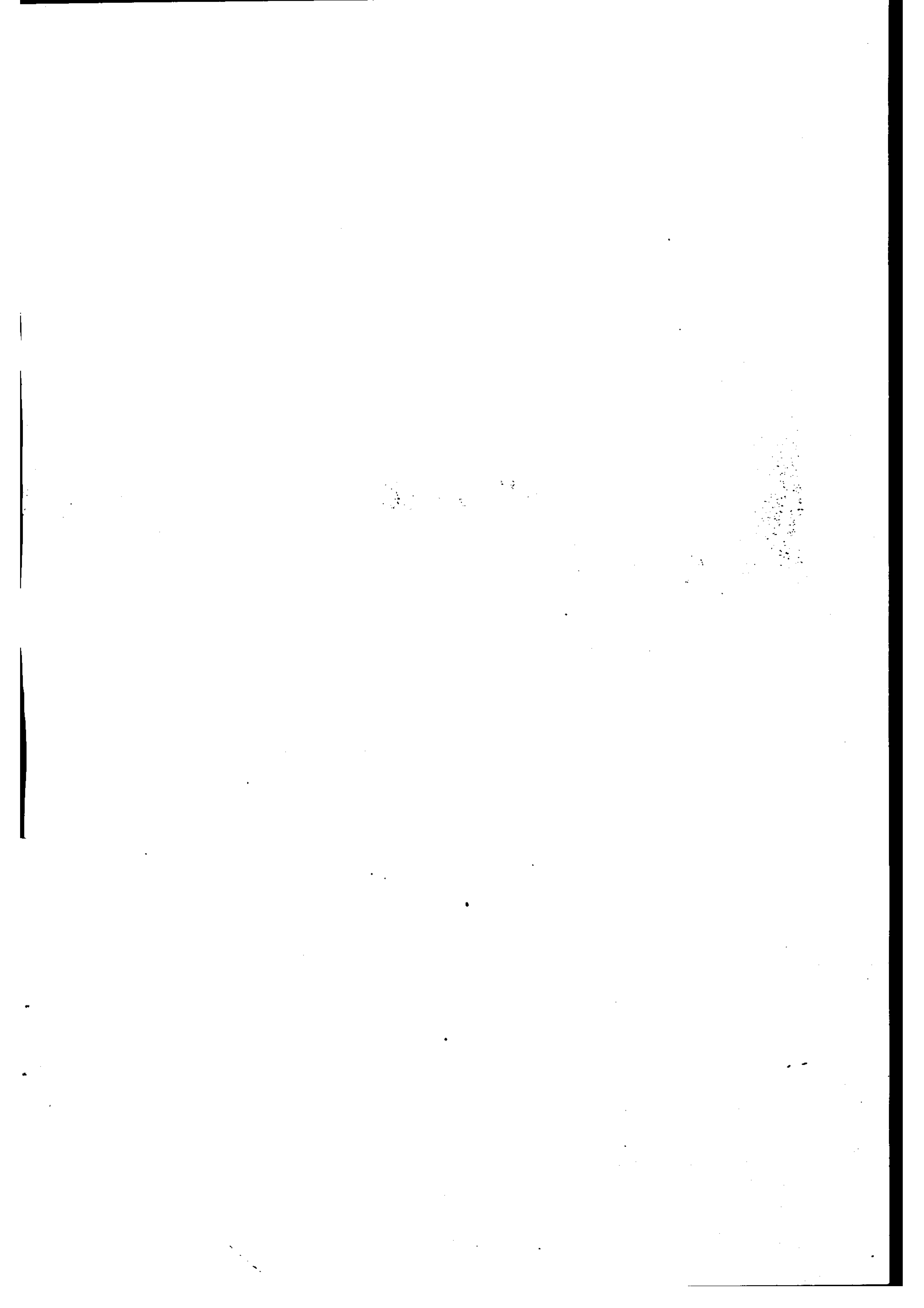
وثمة أحساس بأن أبا شادى قد تجاوز نفسه فى هذه الترجمة اذا قيست بالترجمات السابقة ، فقد حاول أن يتمثل التجربة ، وأن يتقن أدوات التشكيل - الى حد ما - بصرف النظر عن الاضطرارات التى وقع فيها كما فى البيت الرابع والعاشر ، غير أن هذا التجاوز ليس كافيا لازالة أحساس مضاد بأن الشاعر لم يستطع أن يقدم من خلال هذا الشكل - رغم وعيه به وبامكانياته الى حد كبير - قصيدة طيبة تبرر ادخال هذا الشكل وتجعله مفيدا وضروريا للشعر العربى .

ونتيجة لذلك لم نجد عند شعراء أبوللو من حاول متابعة أبو شادى فى النظم على هذا الشكل اطلاقا ، وظلت القصائد الثلاثة أمثلة وحيدة السوناتا عند جماعة أبوللو .

غير أن هذا لا يعنى انتهاء التأثير الغربى على هؤلاء الشعراء ، فقد لجأ هؤلاء الشعراء الى أشكال أخرى أقرب الى أمانيهم وأكثر خصبا ، هذه هى التى سنعالجها فى الفصل القادم

الفصـــل الثـــالث

الشــكل الجـــديد



قدمت الاشكال التى عالجناها فى الفصل الثانى . عددا من أمكانيات التنويع والتحرر ، يمكن أن نحصرها فى ثلاثة . كانت أولاها امكانية تغيير القافية بين كل عدد من الأبيات ، وكانت الثانية - بناء على الأولى - امكانية تنويع الضرب . أما الثالثة فهى امكانية استخدام الوزن ومجزوئه فى اطار القصيدة الواحدة .

وتتمثل قيمة هذه الامكانيات - بشكل عام - فى أنها كانت كفيلة بأن تحقق لشعراء أبوللو قدرا معقولا من التنويع من ناحية ، ومن ناحية أخرى - اتاحة الفرصة أمام مضامينهم كى تتجسد فى اكتمالها ، ومن ناحية ثالثة - تحقيق الخروج على الشكل العروضى التقليدى .

ولكن تعامل شعراء أبوللو مع هذه الامكانيات ، ظل فى معظمه تعاملا نسقيا ، يلتزم فى الغالب - بنسق ثابت من عدد الأبيات التى تتغير بعدها القافية أو ينجزىء الوزن وهذه النسقية كانت الخطر الرئيسى الذى هدد النجاح فى استغلال هذه الامكانيات .

وقد كان واضحا أن قدرا من التخلص من النسقية ، قد أدى دورا كبيرا فى نجاح الشعراء فى استغلال امكانيات التنويع والتحرر هذه وخاصة فى أشكال كالمقطوعة والموشح .

وشكل الموشح - بالذات - يجسد كل امكانيات التنويع السابقة ، بل يكفل - أكثر من ذلك - امكانيات أكثر مثل امكانية ادخال أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، وامكانية ادخال اكثر من نظام تقفية فى القصيدة الواحدة أيضا ، اذ أن القفل يمكن أن يقفى على شكل المربع مثلا والغصن على شكل المقطوعة ، أو العكس . وفى نفس الوقت ، تتمثل فى الموشح خطورة النسقية بأجلى معانيها ، وكما سبق ، ليس فى يد الشاعر من حرية الا فى اختيار عدد أبيات القفل الأول والغصن الأول ، أو بمعنى آخر ليس فى يده الا حرية اختيار حدود نسقه ، ولكنه فى النهاية نسق ينبغى الالتزام به طوال القصيدة .

تلك الأشكال السابقة - اذن - رغم امكانيات التنويع الكامنة فيها - تلتزم بقدر كبير من الجبرية المتمثلة فى النسقية الملتزمة فى عدد الأبيات . ولهذا السبب ، لم تكن هذه الأشكال كافية - من وجهة نظر شعراء أبوللو - لتحقيق مطالبهم فى الحرية ، وفى الخروج على الشكل القديم . ومن هنا قدموا عددا من القصائد ، حاولوا فيها التوسع فى امكانيات الحرية السابقة من ناحية ، وايجاد امكانيات أخرى جديدة . هذه الامكانيات الجديدة ، قد تكون تواصلا مع الامكانيات السابقة ، ولكنها - فى الغالب - شكلت خروجا واضحا على

الشكل القديم وعلى بقية الأشكال التراثية المعالجة فى الفصل الثانى . ومن هنا يكون ميلنا – الذى تؤكده بعض أشارات هؤلاء الشعراء النثرية أحيانا – الى أن الأشكال التى حملت هذه الامكانيات ، والتى نعالجها فى هذا الفصل ، متأثرة الى حد بعيد بالتراث الغربى فى مرحلته الرومانسية .

والشكلان الأساسيان فى هذا الفصل هما شكلا الشعر المرسل والشعر الحر ، ولكن قبل أن يصل شعراء أبولو الى هذين الشكلين مروا بعدة تمهيدات على مستوى الوزن وعلى مستوى القافية معا .

-١-

أما التمهيدات التى كانت على مستوى الوزن ، فقد تمثلت فى ظاهرتين ، تعد الأولى ، وهى الاكثار من استخدام الوزن ومجزوئه أو مجزوآته – أو بمعنى آخر استعمال أكثر من ضرب من ضروب الوزن فى القصيدة الواحدة – تعد هذه الظاهرة تواصلا واضحا مع أمكانية سبق الحديث عنها فى الأشكال السابقة ، وخاصة شكل المقطوعة وشكل الموشح . ولكنها هنا تأخذ بعدا أعمق ، لكنها مثلت ظاهرة الى حد ما .

فالقصائد التى تبدت فيها هذه الظواهر تزيد عن خمسين قصيدة ، حسب البيان الملحق (ص١٩٦) .

من دراسة هذه القصائد يتضح أولا : أنها منظومة على الأوزان الآتية :

الرمل (ستة وثلاثون قصيدة) ، المتقارب (ثمانى قصائد) ، الكامل ، الخفيف (ثلاثة قصائد فى كل) ، البسيط ، الرجز (قصيدتان فى كل) ، المتدارك ، والوافر ، السريع (قصيدة فى كل) . وسنلاحظ أن ستة من هذه الأوزان التسعة ، أوزان بسيطة التركيب أى تتكون من تكرار تفعيلة واحدة باستمرار ، مما يسهل على الشاعر عملية الجزء الى أكثر من صيغة أو ضرب ابتداء من التفعيلة الواحدة حتى الجزء (حذف ثلث التفعيلات) . وهذا أمر يصعب أن يحققه الشاعر فى الأوزان المركبة أو المختلفة التفاعيل . لهذا جاءت معظم القصائد التى نحن بصددها على الأوزان البسيطة ، أما الأوزان مثل البسيط والخفيف والسريع – التى استعملوها هنا ، فبعضها لا تختلف كثيرا عن البسيطة مثل وزن البسيط

اذا ما اعتبرنا أن تفعيلتي (مستفعلن فاعلن) جزء واحد يتكرر باستمرار ، فينطبق عليه ما ينطبق على الأوزان البسيطة ، أما الخفيف والسريع فانهما لا يمكن أن يأتيا الا مشطورين فقط .

من الترتيب السابق سنلاحظ أن أربعة من هذه الأوزان هي من الأوزان التي سبق أن تبين أنها أوزان خاصة الاستعمال بشعراء أبوللو ، وهي أوزان الرمل والخفيف والمتقارب والمتدارك ، وأن هذه الأوزان قد احتلت نسبة ٨٤٫٢ ٪ من القصائد التي نتحدث عنها .

يتضح من الدراسة ثانيا : أنهم قد استخدموا نمطين من اشكال الوزن ومجزوئه في القصيدة الواحدة :

الأول : يتم فيه الجمع بين أكثر من ضرب للوزن في البيت الواحد .

والثاني : يحتل فيه كل ضرب من الوزن جزءا من القصيدة لا من البيت ولابد من الاشارة هنا – قبل النظر في تعامل شعراء أبوللو مع هذين النمطين – الى أن الشعراء السابقين عليهم ، قد استخدموهما أيضا . فمطران مثلا قد قدم قصيدتين على النمط الأول هما «القاضي العادل» و«بعد انقضاء الشباب» كما قدم قصيدة «تهنئة بمولود» على النمط الثاني [1] كذلك قدم المازني في هذا النمط قصيدة «اين أمك» [2] وقدم العقاد قصيدتي «المصرف – البنك» و«سلع الدكاكين في يوم البطالة» [3] . كذلك قدم أيليا أبو ماضي خمس قصائد على هذا النمط [4] تميزت بالجودة في استخدام هذه التقنية ونظن أنها كانت وراء نجاح استخدامها عند شعراء أبوللو – وخاصة عند علي محمود طه – كما سيتضح .

فإذا عدنا الى تعامل شعراء أبوللو مع النمط الأول ، لاحظنا أنه تعامل لا يخرج عن اطار من النسقية والتقييد مما أدى الى قدر كبير من وضوح التدريبية والتجريب على قصائد هذا النمط . فمثلا قصيدة أبي شادي «الدقائق» التي يقول فيها :

يا هاجراتي بلا عتاب ولا رجوع

---

(١) راجع ديوان مطران : مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنتي ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ ، ١ / ٢٩٩ ، ٣ / ٥٦ ، ١ / ٣٠٠
(٢) راجع ديوان المازني «المجلس الأعلى لرعاية الفنون» القاهرة ١٩٦١ صفحة ٢٤٨ .
(٣) ديوان (عابر سبيل) ط مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٥ صفحتي ٣٧ ، ٤٧ .
(٤) راجع الأعمال الكاملة السابق الاشارة إليها ، صفحات ١٩٣ ، ٢٥١ ، ٦٠٧ ، ٧٧٠ ، ٧٩٠ .

ياطائرات الى السحاب	طير الجزوع
أنتن بمضى فأى ذنب	يشجى القريب
الهجر قاس وأى صعب	هجر الحبيب
قلن الدقيقات الحسان	أنت المسىء
ضيعتنا ضيع الهوان	لسنا نفىء
ما مر لن يأتى وان	صافى الزمن
سيان تلهو أو تئن	لن تؤتمن

والقصيدة تمزج بين مخلع البسيط (فى الشطرة الأولى) وتفعيلة واحدة منه مذيلة (فى الشطرة الثانية) . هذا بالاضافة الى أنها تتنوع بين أكثر من نظام فى القافية ، وأن ظلت كلها فى اطار شكل المربع .

بالاضافة الى ذلك يمكن النظر الى الابيات الأربعة الأولى بطريقة مختلفة ، يحملنا اليها الشاعر بحرصه على تقسيم الشطرة الأولى الى قسمين ، كل منهما كلمتان (أداة واسم مرتبطان ، ومبنيتان وزنيا على (مستفعلاتن) .

بحيث يمكن تقسيم البيت الأول مثلا الى.

ياهاجراتى	بلا عتاب	ولا رجوع
مستفعلاتن	متفعلاتن	متفعلاتن

والبيت الأول والثانى تلتزم أجزاؤهما الثلاثة أيضا بالقافية الداخلية ، بحيث يذكراننا بشكل التسهيم أو التشريع التراثى السابق الاشارة اليه .

وهذه الالتزامات التى يفرضها الشاعر على نفسه والتى هى من لزوم مالا يلزم ، تضيف الى قيوده الأساسية قيودا أخرى ، وكلها قيود ضد صالح القصيدة ، لأنها لا تقدم جديدا ، ونظل شاعرين بأن اختيار الجزء فى الشطرة الثانية فاقد القيمة مع التنويعات الزخرفية التى تلته ، وأن المقصود به لا يخرج عن اطار التسهيل فى النظم والتمرين الشكلى .

ولا تخرج قصيدة محمود أبي الوفا «علميني يا حياتي» من نفس النمط ، عن هذا الاطار يقول :

علميني ياحياتي في الهوى معنى الحياة
علميني لغة الزهر اذا فاح شذاه
ولغى الطير لذاتا دى من الدوح أخاه
علميني الحب لما يبلغ البحر مداه

* * * * *

كيف أفنى باختياري في هواك ؟
لا أبالي ما الاقي في رضاك
في حياتي مارأت عيني سواك
أنت شئت جعلتيني ملاكا يا ملاكي
علميني يا حياتي ما الذي في ناظريك
حيراني؟
ساكنان ، مفصحان واضحان !
غامضان ، هادئان ثائران !
وهما في كل هذا هاهما منكسران
علميني يا حياتي
ماالذي في شفتيك فيه هامت شفتايا
ماالذي استعبد قلبي فيك واستهوى هوايا
ياترى أنت خلقت لي والا لسوايا
أن تكوني لي فما أعظم في الدنيا هنايا
واذا كنت لغيري آه ياطول شقايا

وعلى عكس قصيدة أبي شادي ، يتوفر في هذه القصيدة ، قدر واضح من التحرر ، فابو الوفا لا يلتزم عددا معينا من التفعيلات يتكرر في كل المقطوعات ، بل في كل الأبيات . ففي المقطوعة الأولى يلتزم كل من الشطرين بتفعيلتين ، وفي الثانية يأتي الشطر الأول على تفعيلتين والثاني على تفعيلة واحدة ما عدا البيت الأخير ففيه تفعيلتان . ونفس

الأمر فى المقطوعة الثالثة . وتعود الرابعة الى نفس الالتزام فى المقطوعة الأولى . ويضاف الى ذلك زيادة شطرة مستقلة بعد المقطوعة الثانية وبعد المقطوعة الثالثة ، تصبح بمثابة اللازمة قصيرة الأجل . أما فى القافية فليس ثمة خروج على النسق ، فكل مقطوعة بقافية، فقط قد تحدث تقفية داخلية فى بعض الأبيات كما فى المقطوعتين الثانية والثالثة وكنا نتوقع بعد ذلك ، أن يختص كل نمط من الموسيقى فى هذه القصيدة بمعنى محدد متميز من معنى النمط الآخر ، بمعنى أننا كنا نتوقع أن يأتى معنى المقطوعتين الأولى والرابعة غير الثانية والثالثة ولكن هذا غير متحقق فى القصيدة ، فليس ثمة ما يدعو للانتقال من المقطوعة الأولى الى الثانية مثلا وليس ثمة مبرر للانتقال من الثالثة الى الرابعة . وعلى مستوى آخر ، سنلاحظ أن الشاعر يبطىء ايقاع القصيدة بعدد من الوسائل بلا مبرر لأن القصيدة تعبر عن مناجاة الحبيبة على وجه مستبشر لا حزن فيه وبالتالى تحتاج الى ايقاع أسرع من ذلك . ولكن هنا نجد الإكثار من تخصيص كل كلمة بتفعيلة كما فى «طمنى يا حياتى طمنى ــ طمنى ــ فى هواك – لا أبالى – فى رضاك – فى حياتى ساكتان ، مفصحان ، حيرانى ، واضحان ، غاضبان ، هادئان ، ثائران .

مما يزيد من بطء الايقاع وهدوئه . وأن كان يشير الى تأكيد فكرة ما مثل حرصه على التعلم من حبيبته ــ الخ كذلك يتضح فى المقطوعة الأخيرة أن الشاعر يظل واقعا فى اضطرار القافية والوزن ، بحيث يضطر الى استخدام العامية – لفظة وتركيبا .

كل ما سبق يكشف عن قدر كبير من عدم النضج الفنى فى هذه القصيدة ، رغم امكانيات التحرر الكامنة فى وسائلها الموسيقية واللغوية أيضا ، لكن هذه الامكانيات غير مستغلة ولا مستفاد منها . وهذا يكشف – بالتالى عن أن اختيار هذه الحريات وهذا النمط من استخدام الوزن وضروبه المختلفة لم يكن سوى وسيلة للتسهيل على الشاعر.

وربما يمكننا أن نجد فى قصيدة محمود حسن اسماعيل «أغانى الرق» قدرا أكبر من النضج فى الاستفادة من هذه الامكانية . يقول :

القيتنى بين شباك العذاب	وقلت لى : غن
وكل مايشجى حنين الرباب	ضيعته منى
هذا جناحى صارخ لا يجاب	فى ظلمة السجن

ونشوتى صارت بقايا سراب   فى حنة الجن

أواه يافنى

لو لم أعش كالناس فوق التراب

* * * * *

رمانى الرق بدنيا زوال   مغلولة الجنب

وقال : حوم فى سفوح الجبال   واهبط على العشب

واضرب جناحيك بأفق المحال   واسأل عن الغيب

وها أنا - لا شىء الا ضلال   سار مع الركب

أواه - ياربى

لو لم أكن عبدا لهذا الخيال أواه - ياربى

* * * * *

فهذه القصيدة تمثل توازنا بين قصيدتى أبى شادى وأبى الوفا السابقتين ، وهى أيضا توازن بين الفن والحرية ، فالشاعر لا يطلق يده من القيود الفنية تماما ، وفى نفس الوقت يراعى الالتزامات الفنية التى تقيد القصيدة أساسا ، فهو يشعرنا - رغم التزام النسق الثابت فى الوزن والقافية ، بضرورة الاقتصار على تفعيلتين فقط فى الشطرة الثانية من الأبيات حيث أن المعنى لا يحتاج الى أكثر منهما كى يكتمل ، خاصة وأن الشاعر قد اختص هذه الشطرة بما يشبه الظل لمعنى الشطرة الأولى ، فهى تلقى ضوءا على هذا المعنى ، وأحيانا تقوم مقام المقابل له ، الأمر الذى يحقق لها (الشطرة الثانية) قدرا من التميز فى المعنى ، وبالتالى فى الوزن . والشاعر حريص على هذا التمايز بين الشطرين ، ويتضح ذلك جليا فى اقامة الشطرة الأولى على صيغة (فعال) التى يلتقى فيها ساكنان ، فيوقفان الحركة فى الانتقال بين الشطرتين مؤكدا تمايزهما :

* * * * *

أما النمط الثانى من أنماط ادخال الوزن مع موزونه ، فانه يتميز بتقنيات مختلفة ، أهمها أن الشاعر يخص كل مقطوعة من الأبيات بضرب من الوزن ، وهذا يبيح له حرية أكبر

فى أن يتحكم فى عدد أبيات المقطوعات بحيث يكتمل معناه ، فيكسر بذلك النسقية ، دون اخلال بصالح القصيدة . وعن طريق هذه التقفية ، يستطيع الشاعران يميز بين مستويات القصيدة أو أصواتها بالتمييز بين المقطوعات عن طريق الوزن بالاضافة الى القافية ، مما يهيىء له فرصة الاقتراب من القصيدة ذات الحس الدرامى ، كما يمكننا أن نلاحظ فى قصيدة ناجى الوحيدة التى أدخل فيها الوزن ومجزوئه «الاطلال» التى سبقت معالجة جزء منها فى الفصل الأول . ففى هذه القصيدة أختص صوت الشاعر بالرمل التام بينما أختص صوت الريح بمجزوئه – وكان الشاعر موفقا فى هذا التخصيص ، وكان ذلك أشارة الى نجاح الشاعر فى ادراك العلاقة الصحيحة بين المعنى والموسيقى . فمجزوء الرمل كان أصلح لصوت الريح الثائرة ، بامكانية تدفقه واسترساله وخاصة اذا لم يكن ضربه (فاطن) أكثر من الرمل التام المتسع والطويل المدى والذى يصلح لصوت الشاعر المستسلم الحزين .غير أنه ينبغى الأشارة – هنا الى أن هذا النجاح الذى حققه ناجى فى استخدام هذه التقنية ، كان راجعا الى امكانيات الشاعر الفنية الناضجة ، لا الى امكانيات التقنية فحسب . فهذا مثلا صالح جودت فى قصيدته «الراهب المتمرد» . تتوفر لديه نفس الامكانيات التى توفرت لناجى ، بل أن التجربة التى يعالجها فى القصيدة – التمرد على السماء تكاد تكون هى نفسها ، ان لم تكن ثائرة أكثر ، وعنيفة أكثر من قصيدة ناجى ، ولكن صالح جودت لم يستطع أن يوفق بين الحوار الدرامى فى القصيدة وبين التغير الموسيقى سواء فى الوزن أو القافية ، بحيث ننتهى من القصيدة شاعرين بالانفصال الحاد بين مضمون القصيدة وبين أدوات تشكيلها ، وبأن ادخال مجزوء الوزن مع كامله ، كان مجرد تقليد لا قيمة له . والملاحظة العامة ، أنه نتيجة لاختلاف تقنيات هذا النمط عن تقنيات النمط الأول ، فان أجود نماذجه ، : كانت تلك التى اتسمت بالتحرر من النسقية – تبعا لطبيعة التجربة . وهذه قصيدة لعلى محمود طه ، التزم فيها نسقا ثابتا محددا فلساء لها أيما أساءة :

فى اهتزاز العصب الثائر والروح المعنى

طالعته بالهناء الليلة الأولى فغنى

ورأى من حوله الأرض سلاما فتمنى

ليس يدرى ، أشدا من فرح أم ناح حزنا

قلت : من أى بلاد ؟ قال لحن من كينا

يافينا - سلسلى الأنغام سحرا | فى حنايا النفس لا جو المكان
لو حقا أنت ذى ؟ أم أنت ذكرى | أم رؤى تمرح فى دنيا الأغانى
وبنان هزت الأوتار سكرى | أم شفاه لمست روح الزمان

* * * * *

فينا جددى الآن مسرات الليالى
روحك الراقص لم يحفل بأرض وقتال
طربا مازال يشدو بين موج وجبال
بأساطير ، وأحلام ، وفن ، وخيال
هو روح النغم الهائم فى دنيا الجمال

* * * * *

يافينا ، هل على غابك للشمل اجتماع
أم على فجرك ناى ، فيه للراى ابتداع
أم على أفقك من نور العشيات التماع
أم على مائك تحت الليل للحب شراع
آه من أمس ! وما جر على النفس الوداع

* * * * *

يافينا ، أسمعى الدنيا وهاتى | قصة الغابة والقلس الكبير
أين بالدانوب شدو الذكريات | وصدى العشاق فى الليل الأخير
رحلوا عنك بأحلام الحياة | غير قلب فى يد الحب أسير

* * * * *

القصيدة خمس مقطوعات ، اثنتان منها على الرمل التام وعلى شكل قافية (أب أب ـ الخ) والثلاثة الأخريات على مجزوء الرمل المدور بلاتشطير . والقصيدة - فى هذا

الاطار - تلتزم نسقية تامة لا يكسرها سوى ترتيب المقطوعات حيث تأتى المقطوعة الأخيرة فى النهاية بدلا من أن تأتى قبل المقطوعة الرابعة . ولو أننا تأملنا القصيدة - باحثين عن مبرر فنى يجعل الشاعر يمزج بين الوزن ومجزوئه لما وجدنا . فالقصيدة تراوح بين الذكرى والواقع . تتمثل الذكرى فى ذكريات الشاعر عن حياته التى عاشها فى فينا قبل الحرب . أما الواقع فهو عودة الحياة الصاخبة لفينا بعد انتهاء الحرب . ويذكره بهذه العودة لحن من فينا عزف فى سويسرا . والشاعر متشكك فى صحة هذا الواقع أيضا فى المقطوعة الثالثة ؛ ولكنه يعود فى المقطوعة الرابعة ليتحقق من أن هذا الواقع يطابق الذكرى (الحياة التى عاشها فى فينا من قبل) . وتمثل المقطوعة الأخيرة استمرارا للرابعة اذ يمزج فيها بين الحقيقة والذكرى . أما المقطوعة الأولى فلا تعدو أن تكون مدخلا تمهيديا للمقطوعات الأربع التالية لها .

على هذا النحو تصبح القصيدة متواصلة ومستمرة فى حدود تميز ضئيل لكل مقطوعة عن الأخرى ، وكان الشكل المقطوعى الذى برع فيه على محمود طه كفيلا بأن يحتمل هذه المعانى دون تغيير الوزن - فتغيير الوزن هنا يبدو لا مبرر له ولا فائدة . وقد أكد أحساسنا هذا ، التزام الشاعر بنسقية لا يحاول الخروج عليها . صحيح أن الشاعر ، ناضج فى امتلاك اللغة بحيث يجعلها مطواعة ، يعبر بها عما يريد فى أى شكل يريد ، ولكننا نكتشف أن هذه النسقية قد فرضت عليه أحيانا أن يزيد فى المعنى بلا فائدة . فالمقطوعة الخامسة مثلا قلنا أنها تواصل للمقطوعة الرابعة ، وفى نفس الوقت تسعى الى المزج بين الذكرى والواقع . وتتصور لو أن الشاعر مثلا كان قد وضع معنى البيت الثانى فى المقطوعة الخامسة ، مع المقطوعة الرابعة لكانت المقطوعة الخامسة قد خلصت لهذا الملمح الأخير (المزج بين الذكرى والواقع) وكانت بذلك تقدم نهاية طبية جدا للقصيدة .

من هنا كان رأينا السابق بأن التزام نسق ثابت فى هذا النمط من المزج بين الوزن ومجزوئه يعتبر عبئا ثقيلا على القصيدة ، يخرج بها عن اطار اكتمال عناصرها أو بمعنى أخر يضغط ملامحها أو يوسعها أكثر مما تحتمل . هذا ضد القيمة الحقيقية التى يفترض أنها تقيد الشاعر من تقنية استخدام الوزن ومجزوئه فى امكانية من امكانيات التنويع والحرية فى يد الشاعر ، وليست قيمتها فى أنها تسهل عليه النظم ؛ ولكن قيمتها فى أنها تعطيه الفرصة ليعبر عن تجربته مكتملة وفى الحدود التى تتطلبها ، وتعطيه الفرصة أيضا لكى يصور الانحرافات التى تصيب هذه التجربة ؛ سواء كانت انحرافات ضئيلة أم كبيرة .

فاذا قام الشاعر بتقييد هذه الحرية بقيود أخرى هوالذى يضعها ، أفقد هذه التقنية جزءا كبيرا من قيمتها .

ومن الطبيعى أن استخدام شعراء أبوللو لهذه التقنية لم يقف عند هذه الحدود ، بل هناك قصائد تجاوزت هذا المستوى الى مستوى أفضل . ومن هذه القصائد قصيدة سيد قطب :

الشعاع الخابى

لاح لى من جانب الأفق شعاع   بينما أخبط فى داجى الظلام
فى صحارى اليأس أسرى فى أر   تياع حيث تبدو موحشات كالرجام

حيث يسرى الهول فيها واجما
ويطوف الرعب فيها حائما
والفناء القفر يبدو جاثما

وترى الأشباح فى رأس التلاع   كالسعالى أو كأشباح الحمام
فاغرات تتشهى الابتلاع   تنهش اللحم وتفرى فى العظام .

* * * * *

فتلفت على الضوء يلوح   مثلما تلمع عين الساهر
أو كما تهمس فى الاحداث روح   أو كمعنى شارد فى الخاطر

قد تلقت بقلب مستطار
طالما رجى تباشير النهار
شفه النعر وأضناه العثار

ثم ماذا ؟ - ثم قد ساد الحلك   فجأة ، والقبس الهادى
ثم أحسست بقات الفلك   لاهثات تتراخى تعبا

رجفة الخائف أضناه للعياء

وهـــو يعـــدو لاهثا عـــدو الطلاء

حينـما يدركـــها غـــول الفنـــاء

وإذا قلـــبي خفـــوق مرتبـــك ليس يدرى لخـــلاص سببـــا

حوله الظلـــمة فى أى مســـلك حيث ينســى الهاربـــون الهربا

* * * * *

قلت : ماذا ؟ قال لى رجع الصدى لا تقـــل ماذا ولا تســـأل علاما

هـــا هنا وادى المنايـــا والـــردى حيث يطوى الضوء فيه والظلاما

ها هـــنا تثوى الأمـــانى ، ها هنا

فى مهاوى اليأس فى كهف الفنا

كل شـــىء هـــالك حـــتى أنا ...

ثم ضـــاع الصــوت يفنى بـــددا وتلاشى ، تاركـــا منه التمـــاما

وإذا بى صـــرت وحـــدى مفـــردا لا أرى شـــيئا ولا أدرى الأمـــا

فالقصيدة رغم التزامها النسقية أيضا ، نجد فيها تبريرا معقولا للانتقال من الوزن الى مجزوئه : فالأسطر التى على مجزوء الرمل تعتبر بمثابة التعليق على الأبيات التى تسبقها ما عدا أشطر المقطوعة الأخيرة ، التى تشعر أنها لا تعتبر عن معنى متميز عن معنى البيتين السابقين لها . لننظر الى المقطوعة الثانية مثلا – لنرى كيف يعبر الشاعر عن الوهم الذى تراءى لذهنه فى البيتين الذين على الرمل التام ، فاذا انتقل الى الحركة التى تلى هذا الوهم انتقل الى مجزوء الرمل فى ثلاثة أشطر سريعة وتنتهى الحركة ولا نحتاج الى استكمال فى بيتين كما يحدث فى المقطوعات الأخرى . تنتهى الحركة لتبدأ انتقالة أخرى فى القصيدة مع بداية مقطوعة أخرى . ونفس الأمر سنجده فى المقطوعات الأولى والثالثة – والى حد ما – الرابعة ، حيث يختص المجزوء بالحركة الأسرع بينما يبقى الوزن الكامل للامتداد والاتساع عامة .

لا نقول أن هذه القصيدة قد تخلصت تماما من العيوب التى وجدت فى قصيدة على محمود طه السابقة ، ففيها مثل هذا ولكن بدرجة أقل (أشرنا الى ما فى المقطوعة الأخيرة)

وفيها أيضا حرص غريب على القافية ، أوقع الشاعر فى قدر كبير من الحشو كما فى «المنايا والردى» أو فى التعسف كما فى (العثار - فى أى سلك - الظلاما - التماما) .. الخ ولكنها مع ذلك تظل خطوة أكثر بعدا وإيجابية فى هذا المضمار ، حيث تحقق النضج الفنى والحرية معا : ولنقرأ القصيدة :

بيننـــا

بيننا .. أو بين زهر وشذاه

بيننا أو بين بدر وسناه

بيننا حب وقلب	وأمان حالمات

ومتاهات من الضفو	نمتها الصبوات

وسراب خادع اللمح ورى وهيام

وربيع صامت الدوح جديب

وخريف ممرع الروض خصيب

وأغان كل ما فيها نحيب

وأغان كل ما فيها طروب

وشروق وغروب

وتباريح سلوّ وتهاليل غرام

بيننا كون من القرب وأكوان من البعد الغريب

بيننا ليلة ضم وليالى قبلات

بيننا سبحة حلمين أفاقا من سبات

بيننا أنغام جنان وصرخات رعاة

بيننا جنات تسهيد ونيران منام

بيننا .. أواه منا بيننا

بينــــنا ماض من الأضــواء يغشى جفننا

بيننــا مســتقبل يهـفو للمــاح الســنا

آه ما أطهر ماضينا وما أسمى على الحب صبانا

آه من مســتقبل ضللـــنا ثـــم هـــدانا

آه من حـــاضر أيـــامـى ومنـــك

آه من ناريقــينى .. آه من صحــراء شــكى

أنا من خلفــته طيرا على الأفـــق جريحــا

أنا من صيرته قلـــبا على الجــمر طريحــا

تتهــاداه أكــف الفـــكر نشــوان عييا

وهـــو يشـــدو والبـــكاء العف ينساب خفيا

أنا من تيــمه البعــد وأضـــناه الحــنين

أنا من نجـــواه دمع ومراثيــه شجـــون

أنا بين الحــب والذكـــرى وحرمــانى سجــين

أنا عش ضـــمه القفر وعافـــته الوكـــون

أنا قصر شــيدته الريــح فـــوق الزمـــن

ريـــح زفراتى وبثـــى وبقـــايا وســـنى

أنـــا مـــن قلـــت لـــه أنـــت أنـــا

أنـــا مـــن نـــاح علـى مـــا بيننـــا

بينــنا ــ أو بــين زهر وشذاه — بينــنا ــ أو بــين صـوت وصداه

بينــنا ــ أو بين جــفن ورؤاه — بينــنا ــ أو بــين بــدر وســناه

فبين الشاعر ومن يحب أشياء تصل فى كثرتها وتنوعها الى درجة التناقض ، والشاعر يصور ذلك بادئا بتقرير هذا التناقض بين ما كان وما هو كائن ، وما سيكون :

والشاعر لا يشعرنا أنه قد فقد الأمل فى أن يستعيد ماضيه مع هذا الحبيب رغم ما سببه له من عذابات تحولت الى جزء من العلاقة بينهما . وإذا صارت العلاقة – علاقة حب حقيقية ، تتحقق فيها كل المشاعر الانسانية حتى لو كانت متناقضة . ومضمون بهذا العمق والكثافة مثل معظم مضامين الشرنوبى يحتاج الى قدر مماثل من العمق والكثافة فى أدوات تشكيله ، ومن هنا خرجت القصيدة متحررة تماما من كل نسق أو قيد ، ما عدا نسق التجربة وقيودها الداخلية . نسق التجربة الخاص يتبدى – على مستوى الموسيقى ، فى تنويع أشكال التقفية : ربما كانت مربعا أو مخمسا ، وربما أستقل كل شطر بقافيته الخاصة ، وهذه الأشكال لا تكرر مرتين فى القصيدة : فقط شكل المربع يتكرر فى بداية القصيدة وفى نهايتها ، حيث يتكرر بيتان بنصهما ما عدا كلمة واحدة فتفتتح القصيدة وتختتم بهما محققة دائرية فى موسيقى القصيدة ، وفى مضمونها أيضا : أما الكلمة التى تغيرت فى هذين البيتين فهى كلمة «لحن» التى تغيرت فى النهاية وصارت «صوت» معبرة عن حس الشاعر بإمكانية تحقق حلمه مع الحبيب . فبدلا من أن ما بينهما فى البداية كان لحنا بما تحمله هذه الكلمة من بعد عن الأشياء البشرية ، أصبح فى الختام «صوتا» والصوت هنا شىء لصيق بالانسان أكثر من اللحن صحيح أن الشاعر يقصد فى البداية الصوت رامزا له باللحن ، الا أن مجىء كلمة للصوت بالذات فى النهاية يعطى هذا الاحساس باقتراب ما بين الشاعر وحبيبته الى الواقع والمحسوس أكثر . كذلك يتبدى اخلاص الشاعر فى تجربته ، فى وزن القصيدة ، فيأتى الوزن تاما أو مجزوءا أو مشطورا أو منهوكاً؛ بلا توزيع نسقى مفروض من الخارج ، بل بتوزيع عفوى تفرضه التجربة ذاتها . أنظر مثلا كيف يتم الانتقال على يد الشاعر :

آه مـــن مســـتقبل ضللـــنا ثـــم هـدانا	٤ تفعيلات
آه مـن حـــاضــر أيـامـى ومــــنك	٣
آه من نار يقينى ــ آه من صحراء شـكى	٤
أنا من خلقـته طيرا على الأفـــق جريحـا	
أنا من صيرته قلبا على الجــمر طريحـا	٨
تتهـاداه أكـف الفـكر نشـوان عييـا	
وهو يشدو والبـكاء العـف ينسـاب خفيـا	٨

فحين يريد الشاعر أن يعبر عن معنى طويل يزيد من التفعيلات بحرية ، والعكس صحيح . وهذه القصيدة بتحررها من النسقية . تجعلنا قادرين على أن نقرأ – لأول مرة – القصيدة على أنها سطور لاعلى أنها أبيات ، والسطور متوالية فى انضمام واضح ، لا نستطيع معه أن نقول وحدة البيت أو المقطوعة ـ الخ ، ولكن فقط وحدة القصيدة . وهى بهذا تقربنا كثيرا من مصطلح الشعر الحر (٥) .

١-٢ اذا كانت ظاهرة المزج بين الوزن ومجزوءاته ، تواصلا – من ناحية – مع امكانيات الأشكال السابقة ، ومن ناحية أخرى : خروجا واضحا على الشكل التقليدى ، ولكن فى حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعى الذى تربى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدى ؛ فان الظاهرة الثانية وهى المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدى وعن الذوق السمعى التقليدى . (٦) الأمر

---

(٥) هناك قصيدة منشورة فى جريدة السياسة الأسبوعية عدد ٨ / ٩ / ١٩٢٨ – ترقى بتقنية المزج بين الوزن ومجزوئه الى مستوى أقرب إلى الشعر الحر ، وأن ظلت محتفظة بنسقية فى التكرار اذ أن التفعيلات تتكرر دون شطرية على هذا النحو فى كل سطر : ٣ تفعيلات ٢ . ٤ . ٤ . ٤ . كما تلتزم

نفس النسق فى التقفية . وهذا جزء منها للتوضيح .

ذكرى وحنين

زفراتى ، وشكاتى . فى حياتى :

من تليد الذكريات .

يارفاق الحب يكفى مارأينا من عظات ،

يازمان العشق كنا منذ حين فى صفـــاء

هل حييت الدهر كيما تذكى نيران الصدور

* * *

وكروبى ، ونحيبى . وغروبى .

من خطوب قاسيات . .

يالذنوبى ، هاشحوبى يبدى لى وجه الممات

ان حبى حب فن الحب أن الحب داء ياغرامى بالمحبة ، ان حب الحب نور . .

فهى أقرب للشعر الحر من القصائد التى عالجناها فى المتن ، ولكن منعنا من ادخالها فى صلب مادتنا ، اننا لا نعرف صاحبها الذى يشير إلى نفسه بحرف (ق) . ونفس هذا النظام استخدمه مطران فى قصيدة تهنئة بمولود .

(٦) من المفيد هنا أن نذكر الصعيد الذى ينبغى أن تتوفر عند العروضين – لكى تصبح القصيدة قصيدة ، فهى فى الاصطلاح مجموع ابيات من بحر واحد مستوية فى عدد الأجزاء ، وفى =

الذى أثار معارضة شديدة من المعاصرين لشعراء أبوللو ، بل من بعض من تبعوا شعراء أبوللو فى مرحلة ، أيضا . وكانت حجة المعارضيين أن مثل هذا المزج يخرج بموسيقى القصيدة عن الذوق العربى . هذه الحجة كانت حجة أساسية وان لبست أثوابا متعددة فى مقالات معاصرى شعراء أبوللو ، أو معاصرينا [٧] .

ومن الطبيعى أن تكون مثل هذه التقنية – المستمدة من الشعر الانجليزى [٨] – مثيرة لفزع المحافظين والتقليديين ، لأنها كما سبق تخرج عن الذوق العربى المستقر فى أعماقهم مدة طويلة من الزمن من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأنها أول محاولة جريئة لتنويع الأنغام بوضوح شديد فى داخل القصيدة ، اعلانا لعصر جديد فى الموسيقى الشعرية : يعبر عن ذوق جديد ازاءها وازاء الشعر أيضا .

غير أن الحقيقة أن هذه التقنية لم تكن تستخدم لأول مرة عند شعراء أبوللو ، فقد سبقهم اليها مطران فى أربعة من قصائده [٩] كما استخدمها شكرى [١٠] فى قصيدتين ، وايليا أبو ماضى فى ثلاثة من قصائده [١١] كما أن شوقى قد استخدمها فى شعره المسرحى . هذا اذا جاوزنا المحاولات التى قدمت فى منتصف القرن التاسع عشر على يد

= جواز ما يجوز فيها ولزوم ما يلزم وامتناع ما يمتنع ، فتخرج ماليس من بحر واحد وما هو من بحر واحد لامع الاستواء فى عدد الأجزاء كأبيات من البسيط بعضها من وافيه وبعضها من مجزوءه ، وما هو من بحر واحد مع الاستواء فى عدد الأجزاء لكن لامع الاستواء فى الاحكام ، حاية الدمنهورى ص ٧٨ .

(٧) راج حول هذه المعارضة – على سبيل المثال مثال محمد عوض محمد «مجموع البحور وملتقى الاوزان» بمجلة الرسالة السنة الأولى جـ١ ص ١٠ . وراجع ردود شعراء أبوللو فى اعداد مجلة أبوللو . ومقال السحرتى الملحق بديوان أبى شادى «أنداء الفجر» صفحتى ٨٤ ، ٨٥ . ومن المعارضين المعاصرين نازك الملائكة فى كتابها : شعر على محمود طه . معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٥ ص ١٩٧ .

(٨) راجع حول أصول هذه التقنية مسرح الأدب لابى شادى ص ١٥٢ . وس . موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ترجمة وتقديم سعد مصلوح . عالم الكتب القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ٨٣ .

(٩) القصائد هى نفحة الزهر ١/٢٨٥ ، غرام طفلين ١ / ٢٤٥ : القاضى العادل ٢ / ٢٩٩ ، بعد انقضاء الشباب ٣ / ٥٦ .

(١٠) القصيدتان هما «المثل الأعلى» (ص ٤٦٠ من ديوان الافنان) والصدى فى الجزء الثانى من الديوان

(١١) راجع صفحات ٧٩٠ ، ٨١٠ ، ٨٣١ من أعماله الكاملة .

رزق الله حسون واحمد فارس الشدياق وشاكر شقير ، التى لا تخرج عن كونها تهوسا أو قصورا فى باع الشاعر كما يعترف الشعراء أنفسهم [١٢] .

وإذا كان استخدام مطران وشكرى للتقنية لا يعنى شيئا كثيرا لأنهم كانوا يجعلون صلب القصيدة على وزن ومقدمتها على وزن آخر ، فان ايليا أبو ماضى قد نجح فى استخدامها بشكل جيد ، فى قصائده المشار إليها ، وهؤلاء الشعراء الثلاثة بالإضافة إلى شوقى سواء نجحوا فى استخدام التقنية وتوظيفها أم لم ينجحوا ، فيكفيهم أنهم أناروا الطريق لمن جاء بعدهم فى اتجاه مثل هذه التقنية التى تحمل امكانيات هائلة ، والتى لعبت وتلعب دورا خطيرا فى شعرنا العربى الحديث والمعاصر . وتنبع قيمة هذه التقنية من أنها أكثر أدوات الشاعر الموسيقية قدرة على التعبير عن أى انحراف أو تعدل قد يحدث فى مسار التجربة الشعرية ، ذلك لأنه «لما كان ايقاع معين تعبيرا فزيولوجيا عن توتر عصبى معين ، فان كل انقطاع مؤقت فى اطراد هذا الايقاع يشير الى انقطاع مفاجىء فى توازن العضوية ، والى أن انفعالاً جديدا يجتاح المؤلف وينتقل الى السامع» [١٣] ومن الطبيعى بناء على هذه المقولة أن يصبح كل تغيير فى اطراد الايقاع – لا مجرد انقطاع مفاجىء فقط ، اشارة الى تغيير فى مسار التجربة ، التى هى – أن كانت صادقة وعميقة – لا يمكن أن تسير فى خط مستو أو فى مجرى واحد . وصفات مثل هذه التجربة تدلنا على مدى النضج الذى ينبغى أن يتوفر للشاعر الذى يدركها ويجسدها .

ولهذا فقد كان توظيف تقنية المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة ، عملية صعبة ، ولا يجيدها الا شاعر ناضج ذو تجربة عميقة بالحياة ويمتلك أدواته الفنية جيدا ، ويعرف كيف يوظفها لتجسيد هذه التجربة العميقة . أما اذا كان شاعرا يبحث عن مجرد أدوات جديدة أو يقلد تقنيات جديدة ، دون ادراك امكانيات توظيف هذه الاداة الجديدة ، مثل هذا الشاعر لن ينجح فى توظيفها حتى ولو كان شاعرا مجيدا مثل على محمود طه ، الذى قدم ثلاث قصائد ، مستخدما فيها هذه التقنية [١٤] نشعر فى أولاها «ألحان وأشعار» أن الشاعر

---

(١٢) راجع س . مورية . المرجع السابق ص ٢٠١ ، ص ١١٣ .

(١٣) جويو : مسائلة فلسفة الفن المعاصرة ص ١٨٧ . وراجع أيضا Boulton فى كتابه The Antomy of Poetry صفحتى ٣١ – ٣٢ .

(١٤) راجع أسما القصائد بالبيان فى الملحق . وتذكر الملائكة القصيدة الثانية فقط وتقول أنا الوحيدة التى استخدم فيها المزج بين الأوزان . راجع شعر على محمود طه ص ١٩٠ .

يتراجع فيها حتى عن الاستفادة من امكانيات شكل المقطوعة الذى سبق أن أجاد الاستفادة منه ، وليس فيها ما يدعو - حقيقة - الى تغيير القافية أو الانتقال الى مقطوعة جديدة ناهيك عن الانتقال الى وزن جديد . وفى القصيدة الثانية «منها» لا نجد علاقة بين المقطوعات اطلاقا ، فالجزء الذى على السريع تيار وحده والجزء الذى على الخفيف أيضا تيار وحده ، بل نقول أن كلا منهما قصيدة مستقلة . وقد يلتقى الجزآن اللذان على المتقارب ، فيكونان قصيدة ثالثة مستقلة عن الجزأين وأما القصيدة الثالثة (أغنية الرياح الأربع) فلا نستطيع الا أن نقول أن تغيير الأوزان فيها تغيير عبثى ، فهو غير مرتبط بشىء ما على الاطلاق لا بنقلة معنوية ، ولا بصوت من أصوات القصيدة المتوفرة بكثرة . بل أن الشاعر كاد ينوع الوزن مع كل مقطوعة بصرف النظر عن أهمية ذلك أو عن دلالته ، فيقع فى التعسف : حيث ينوع حينما لا يكون هناك داع للتنويع . ولا ينوع حينما يكون هناك ما يدعو ـ يقول مثلا :

انتجونا : أيها المنشــد الغريب فتى أنت معـجب

منـك عن طيبــة الغنـاء جمـيل محـبب

باتوزيس : حبذا النــهر والشــراع به الريــح تلعب

(غنــاء) بين شـطين كالزبرجـد ، والمـاء مذهـب

راح ملاحــــه الشـــجى يغنى فيطـرب

وعلى الأفــق والحقــول نشــيد وموكــب

أيها الزارعــون ، ما تنبت الأرض طيـب

أقطفـوا زهر أوزوريس ومن خمره اشربوا

(انتجـونا فى شبه حـلم لذيذ ، تنظر الى زوجها وقد كفت يدها عن الأقـداح ، وهى تقـول : (من مجزوء البسيط) .

انتجـونا : هذا النشـيد الجمــيل يشـــدو بنجـــوانا

ملامــح وادى النيــل بالأمــس غنـــانا

وهــــز بالترتــيل موجــا وشطــآنا

باتوزيس : أى صدى هزنى	وأى حلم عجاب
(مسترسلاً هل لى الى موطنى	ياربتى من أياب ؟
فى الغناء) ياربتى ردى	هذا النداء الجميل
اليوم أم فى غد	أرى ضفاف النيل
أنتجونا: يا للفتى دمعه	يجرى على القيثار
أوسطفان أدمعه	فالسيل عيد البحار
وشدوه ولحنه	تحلو به الأسمار ـ

فالجزء الأول يشترك فيه الصوتان ، الثانى منهما يغنى ، وموقفه مختلف اختلافا بينا عن موقف الأول تباين السجان والسجين . ولكن غناء الصوت الثانى لا يختلف لا فى وزنه ولا فى قافيته عن حديث عدوه الذى ليس غناء . ولا يتغير الوزن أو القافية الا اذا تغير مع انتجونا أيضا ، وحينما يعود باتوزيس (مسترسلا فى غنائه) بعد توقف قصير ، ينسى اللحن الذى كان يغنى عليه ، ويغنى مرة أخرى على نفس الوزن الذى تتحدث عليه انتجونا ، وكنا نتوقع من الشاعر مفارقة واضحة بين الصوتين اللذين هما فعلا متفارقان فى المعنى وفى الموقف الذى تقدمه القصيدة كلها . ولكن الشاعر - لا يزال واقفا عند تقنيات شكل المقطوعة لا يحيد عنه ، ولا يرى مبررا للخروج منه الى الاستفادة من التقنية التى يستخدمها . أما لماذا اذن استخدام هذه التقنية ؟ فسؤال لا اجابة له الا أنها محاولة للسير فى اطار التجديد الذى كان قد ساد وقتئذ . والواقع أن كثيرا من قصائد شعراء أبوللو - التى استخدموا فيها المزج بين الأوزان - تقع فى هذا الخطأ أو ما يمكن تسميته بعدم الوعى بامكانيات التقنية وكيفية توظيفها ، ويمكننا أن نرى ذلك واضحا بشكل خاص - فى القصائد ذات البعد الدرامى مثل ترجمة اسماعيل الدهشان لليالى الفرد دى موسيه ، وقصيدة عبد الغنى الكتبى (غادة المحيط) وقصيدة محمد سعيد السحراوى (بين اللانهائين) . كذلك يقع فى نفس العيوب أحمد زكى أبو شادى فى كل قصائده التى استخدم فيها هذه التقنية تقريبا ، بل أننا نزعم أن استخدامه لها لم يكن بعيدا عن استخدام مطران وشكرى ، فقد ظل ينظم مقدمة القصيدة على وزن ، وصلبها على وزن آخر . مثال ذلك قصيدته «فى حمى الهدير» التى يقول فيها :

ها هنا فى حمى الهـــدير ... يوثبـــه المـوج ثائـــــــرا (مجزوء الخفيف
نطلــق الشـعر والشـــعور ... ونجعـل الـــــروض شـــاعرا مـــع المجتث)

* * * * *

هــا هنا والعشب جم الظـلال ... نسـائل الـربـــوة عن حــــلمها

فلا نـرى الا معـانى الجــمـال ... تهفـــو من الأرض الـــى أمـهـا

والنيل يجرى فى ابتهاج عجيب ... ورعشـة النـــــور على صدره (سـريع)

يجرى كما يجرى الشرود الغريب ... فى سـكرة الجــارى الـــى قبره

بعثر المـــوج وسر سـير مـــاء ... يا نيـل ، لـكن قف بروح الحبيب

ما أروع الحـمرة مـثل الدمـاء ... فى هــذه اللهفـة بـــين القـلوب

فـالشــاعر – ظاهريا – لا يخلص للمقـدمـة وزنا (وزنان هنا) وللصلب وزنا آخر فقط ، بل هـو يقترب مـن الحس التقـليدى بالموسـيقى أيضا ، ويتبـدى هـذا بوضوح فى عـدة ملاحظات .

فالبيتـان الأولان منقسمـان : الشطرة الأولى فى كل منهما على مجـزوء الخفيف ، (فاعلاتن متفعلان) والثانية على المجتث مع بعض الشذوذ أو على مخلع البسيط : (متفعلن فاعلن فعو) . ورغــم ذلك فلا نشـعر بـفارق كبير بين الشـطرتين ، نتيجة لتـكرار نفس التفــعيلات وان تغير الترتيب .

أما الأبيات التى تلى المقدمة فهى فى الغالب على وزن السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلان) . وتكاد هذه التفعيلات أن تكون هى نفس التفعيلات فى البيتين الأولين . فمستفعلن وتنويعاتها موجودة فى البداية وفاعلان تنويع على فاعلاتن ، ولكنها لا تتكرر الا مرة واحدة فى كل شطرة من السـريع بينمـا تتكرر مـرتين فى كل شطرة من البـيتـين الأولين . وحس الشاعر التقليدى – غير الواعى طبعا – يأبى هذا النشاز ، ولكى ينفيه يكسر وزن السريع ويأتى بعدة تفعيلات (فاعلاتن) فى داخله فتأتى مرتين فى الشطرة الأولى من البيت الثالث ومرتين أخريين فى الشطرة الأولى من البيت السابع ، وكأن الشاعر بذلك قد حقق التوازن بين التفعيلات القائمة فى كل القصيدة ، رغم اختلاف الأوزان بعامة . هذا التنسيق يتغ

التفعيلات ، كان يمكن أن يكون مقبولا ، بل رائعا ؛ لو كانت القصيدة تحتاج اليه ، ولكن البيتين الأولين ، ميتميزان فعلا عن بقية القصيدة بحركتهما الأكثر وقصرهما الزمنى Duration باعتبارهما مدخلا للقصيدة التى نشعر فيها بغلبة البطء الايقاعى المبرر فى بعض أبياتها وغير المبرر فى أبيات أخرى تكاد تناقض بعضها مثل هذه الأبيات :

والنيل يجرى فى ابتهاج عجيب	ورعشة النور على صدره
يجرى كما الشرود الغريب	فى سكرة الجارى الى قبره
بعثر الموج وسر سير ماء	يا نيل لكن قف بروح الحبيب

فكما هو واضح ، الشاعر لا يتكلم عن النيل فحسب ولكن عنه كرمز لأشياء أخرى ربما كانت هى الشاعر نفسه ، ولكن مع ذلك لا ندرى كيف يمكن أن يكون النيل بالفعل (يجرى فى ابتهاج عجيب) ، وفى نفس الوقت (يجرى كما يجرى الشرود الغريب فى سكرة الجارى الى قبره) واذا كان يجرى فى ابتهاج عجيب فلماذا يطالبه الشاعر بأن يبتهج ويثور يبعثر الموج ... الخ .

ومثل هذه الأبيات كافية لأن تجعلنا نرى أن الشاعر فعلا ، لم يكن يجرى التنسيق السابق أو التوازن بين التفعيلات ، لغرض فنى فى القصيدة بقدر ما هو استجابة لا واعية لحس الشاعر التقليدى بالموسيقى ، الذى تبدى فى مواقف كثيرة سابقة خاصة فى شيوع الأوزان وحروف الروى التقليدى عنده .

ولو عدنا الى بقية قصائد شعراء أبوللو التى استخدمت تقنية المزج بين الأوزان ، لنبحث فيها عن الوجه الآخر ، الوجه الايجابى للاستخدام لما وجدنا سوى قصيدتين : أولاهما «الى الثلاثين» لسيد قطب وفيها يقول :

الى الثلاثين تمضى الركاب	حثيثة ياليال
مضى من العمر أغلى اللباب	فلست آسى لغال
مضى من العمر ما يستطاب	من بهجة أو جمال
مضى كما جاء عهد الشباب	ومردون أحتفال
وضاع فى غمرة واضطراب	ومردون احتفال

فاسرعى ياليال

وفى هذه المقطوعة من القصيدة ، يستطيع الشاعر - رغم أنه أدخل وزنين فى كل بيت ، والتزم نظاما ثابتا فى الوزن والقافية - أن يشعرنا بمدى ضرورة تغيير الوزن فى الشطرة الثانية ، فالشطرات الثوانى أشبه بالتعليق على ما جاء فى الشطرات الأول وان كانت تكملها ، بل هى أيضا أقرب الى تفصيل لما جاء مجملا فى نهاية الشطرات الأولى . ولهذا فان للشطرات الثوانى تميزها المضمونى ، وينبغى - بالتالى - أن يكون لها تميزها التشكيلى . يتضح هذا فى معجم كل من الشطرتين ، ان صح فصلها ، فمعجم الشطرات الأولى حزين أسيان الى حد بعيد : (تمضى - مضى - ضاع - غمرة - اضطراب) بينما معجم الشطرات الثوانى - منفصلة عن الأول - يذكر بالتفاؤل والفرح (لست أسى - بهجة - جمال - المنى - الخيال - أسرعى) . وينعكس هذا أيضا على أدوات التشكيل الموسيقى . فبالاضافة الى التمايز فى حرفى روى كل من الشطرتين (الباء) الصلبة المقيدة و (اللام) اللينة المكسورة ، هناك التمايز الوزنى بين (مستفعلن فعلن فعلن) والمجتث (متفعلن فاعلاتن) ، بما فى الأول من هبوط فى الايقاع نتيجة لقلة الأوتاد مقابل صعود فى الثانى لارتفاع نسبة الأوتاد التى لا تقتصر كالعادة على وتدين لكل شطرة بل تصل الى ثلاثة فى معظم الشطرات ، نتيجة لحذف ساكن (مستفعلن) الأول وتصبح (متفعلن) مكونة من وتدين .

ولهذا فاننا نشعر بأن الشاعر هنا كان مجيدا فى استخدامه للتقنية ، رغم صعوبة ادخال وزنين فى بيت واحد ، هذه الصعوبة التى جعلت شعراء أبوللو - فى استخدامهم لهذه التقنية - يبتعدون عن هذا النمط من الاستخدام ، ويلجأون الى النمط الثانى الذى يستقل فيه كل عدد من الأبيات بوزن . ومن أجود النماذج التى وجدناها فى هذا النمط قصيدة

أى لحــــن أبـــدى	هــام فى أمــواج صــوتك
أى ســـر عبـــقرى	نــام فى أحضان صمـتك

غيرى المعانى الأولى وأوزان حياتى
حطمى ماليس من نفسى حر النغمات

* * * * *

أى فجر ملـــكى	يغمر العـــالم منـــك	مجنونة الرمل

أى شـــعر بات يــرو يه الصــدى للقــلب عنــك

جــدديني فحـياتي نغم من ناى ربى

ان هفا لحنى حينا سنمت روحى قربك

* * * * *

انشـدينى هنــا ، فرية أشـعارى ، انفـاسـها تتـجلى

جــددى لــى المنى ، فجـنة أحــلامى ، أعضاؤها تتحلى

أشعر الآن فى كيانى حربا بين روحى وبين جسمـى وعقلى

كونتنى الحـياة من شـهوات وهـدوء وثـورة وتجـلى

* * * * *

فاغمرينى بفجر حبك تستيقظ روحى على صباح مقدس

انقـلينى من الموات فقـد طــال حنينى لعـالم يتنفس

* * * * *

غيرينـــى وهــواينــى ذاتــا تسـتطيع الخـلاص من كـل قـيد

يصدأ السيف فى السلام ويجلو فى النضـال الشـديد من دون غمد

انشـدينى هنـا ، فظلمة آلامى ، اشباحها تتبدد

جـددى لى المنى ، فجنة أحلامى أزهارها تتورد

* * * * *

فـهذه الطريقة فى استـخدام التقنية ، أتاحت للشـاعر حرية أكثر من الطريقة السـابقـة ، لأن الشـاعـر هنا قـد اسـتطاع أن يخلص وزنا لكل مـقطوعـة أو عـدد من المقطـوعات ، يفرغ فيـها كل مـا يود أن يقوله مكتملا دون أن يضطر – نتيجة للالتزام بنسق – الى تغيير الوزن فى مكان معين ثابت من الأبيات ، وقد أعطى الشاعر نفسه هذه الحرية مـعضدا أياها بحرية أخرى فى القـافـية ، فكان يغير القافية كلما احتاج الى انعطافه خفيفة فى نفس الاطـار أو فى نفس الـوزن . كذلك كان الشاعر موفقا فى اختياره

للأوزان ، فهو يختلف الى حد ما - عن اختيار أبى شادى مثلا . فثمة تفعلية تتكرر فى الخفيف لا مثيل لها فى الرمل ، والشاعر ليس حريصا على أن يوازن بين التفعيلات ، لأن هذه التفعيلة (متفعلن) هى التى تميز الخفيف عن الرمل ، وبالتالى تميز المقطوعات الخفيفة عن المقطوعات الرملية ويتبدى توفيق الشاعر أيضا فى تخصيص وزن الرمل للمقطوعات الأولى التى تقرر مجموعة من الأوصاف لحبيبته ، ومن ثم تتميز بقدر من الهدوء الذى يعضده مجموعة من الصوائت الزائدة ، فى مقابل الخفيف الذى يصوغ عليه مقطوعات متحركة مليئة بالأفعال يعكس حركتها الوزن بسرعته وهبوطه (بالنسبة للرمل البسيط البطىء الصاعد الايقاع) وأيضا بقلة الصوائت ، وكثرة التدوير بين الشطرات .

والشاعر كذلك قادر على تطويع الرمل - رغم بطئه المعتاد ، حين ينتقل من الثبات والتقرير الى الحركة والانفعال فى المقطوعات الأولى ، فيقلل من الصوائت ويدور الأبيات ويقلل من استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين عكس ما هو واضح فى الأبيات الثابتة التقريرية :

أى لحن / أبدى / أ ى فجر / ملكى

أى سر / عبقرى/ أى شعر / . . .

لهذه الأسباب تبدو هذه القصيدة - أجود قصائد شعراء أبوللو استفادة من تقنية المزج بين الأوزان .

فاذا ألقينا نظرة عامة على هذه القصائد التى تقترب من الثلاثين قصيدة ، رأينا أن أكثر الأوزان شيوعا فيها هى : الرمل (دخل احدى عشرة مرة) والبسيط (عشر مرات) والمجتث (ثمانى مرات) ثم الكامل «سبع مرات»

والوافر«ست مرات» ثم الخفيف والمتقارب والرجز «أربع مرات لكل» ثم السريع «ثلاث مرات» ثم المتدارك والطويل ووزن الزجل «مرتان لكل» .

أما من حيث علاقة كل وزن منهما بالآخر ، نجد أن الرمل يأتى مع الكامل ثلاث مرات ومع المجتث مرتين ومع الخفيف مرتين ومع كل من الرجز والسريع والبسيط مرة واحدة ويأتى البسيط مع الرمل مرتين وكذلك مع الكامل . ويأتى مرة واحدة مع كل من المجتث والوافر والخفيف . أما المجتث فيأتى مرتين مع الوافر ومع الرمل ومرة واحدة مع كل من

الرجز ووزن الزجل والبسيط ... الخ .

ويكشف هذا التماذج بين هذه الأوزان ، أنه لم يكن مقيدا بقانون معين ، بمعنى أن الشعراء لم يكونوا كلهم - كأبي شادي - تقليدى الحس ، بحيث يحرصون على أن يمزجوا بين الأوزان المتقاربة فقط أو التى تجمع بينها تفعيلات مشتركة ، وهذا يعكس حسا جديدا بالموسيقى ، حسا يمكنه أن يتقبل تداخل الأصوات أو تعددها فى داخل القصيدة الواحدة ، عكس الحس التقليدى الذى يرفض ذلك تماما . صحيح أن كثيرا من قصائدهم كان المزج فيها عشوائيا وغير مرتبط بمنحنيات تجارب القصائد ، وظل يشوبه قدر كبير من القصور الناتج عن استمرار الصيغة الغنائية للقصيدة ، بل تكثفها - الا أن هذا التماذج بهذه الطريقة ، يعكس فى النهاية ميلاد حس موسيقى جديد داخل القصيدة ، هذا الحس الذى ربما كان تجاوبا مع الانتقالة التى حدثت فى موسيقى القرن العشرين من الالتزام بمقام واحد الى مقامات متعددة فى المقطوعة الموسيقية أو ما يسمى بالبولوتوناليتى (١٥) .

١-٢- يرتبط بهاتين الظاهرتين الوزنيتين ، الممهدتين أساسا لشكل الشعر الحر ، ظاهرة قافوية تعتبر تمهيدا للشعر المرسل والشعر الحر معا . ذلك أن معالم هذه الظاهرة تتحدد فى ادخال أكثر من نظام تقفية فى القصيدة الواحدة . وارتباط هذه الظاهرة بالظاهرتين السابقتين مردود الى أن كثيرا من القصائد التى ظهرت فيها هاتان الظاهرتان ، يبدو فيها أيضا هذه الظاهرة القافوية . بالاضافة الى أن كلا من الظواهر الثلاثة تعد تجسيدا لاتجاه جديد فى موسيقى الشعر العربى عامة ، اتجاه يميل الى التحرر من النسق الموسيقى التقليدى ، ويحاول أن يخلق نسقا جديدا ومتماشيا مع الواقع الجديد الذى عاشه أعضاء جماعة أبوللو . هذا الاتجاه الجديد كان أميل الى الاخلاص لمضمون القصيدة ، بحيث صار المضمون فى كثير من قصائد هذا الاتجاه الجديد - حاكما أساسيا فى توزيع التشكيلات الموسيقية المختلفة . ولذلك فان القصيدة - فى هذا الاتجاه - هى التى تخلق موسيقاها ونظامها ، دون الالتزام بنظام مسبق مفروض عليها .

ويبدو أن ظاهرة ادخال أكثر من نظام تقفية فى القصيدة الواحدة ، كانت أكثر

---

(١٥) راجع : سمير روبيل : الموسيقى الحديثة مقال بالمجلة الموسيقية القاهرة العدد ، نوفمبر سنة ١٩٧٤

ارتباطا بشكل الموشحة بالذات أكثر من الظاهرتين السابقتين ، بل يمكن القول أنها قد انطلقت من شكل الموشحة بالفعل ، وذلك لسببين ، أولهما أن الشعراء السابقين على جماعة أبوللو ، لم يكن لهم انجاز حقيقي يمكن أن يوضع في أطار هذه الظاهرة ، وأقصى ما وصلوا اليه ، كان التنويع في عدد أبيات المقطوعات في قصيدة واحدة لمطران وفي قصيدتين لعبد الرحمن شكري (١٦) أما السبب الثاني ، فهو أن شكل الموشحة بطبيعته يسمح بإدخال نظامي تقفية في الموشحة الواحدة ، وأن التجديدات التي أحدثها شعراء أبوللو في شكل الموشحة ، كانت تسير في اتجاه الاكثار من نظم التقفية في اطار القصيدة الواحدة ، بحيث يمكننا أن نعتبر القصائد التي استفادت من شكل الموشحة والتي تحررت من الالتزام بعدد معين من الأبيات في الاقفال والأغصان ، أو بعدد معين من الاقفال أو الاغصان في القصيدة ، يمكننا اعتبارها نماذج لهذه الظاهرة . وبحيث يمكننا أيضا ، أن نعتبر أن بعض قصائد هذه الظاهرة ، موشحات ، فمثلا قصيدة صالح الشرنوبي «صلاة الشمس» (١٧) موشحة لأن فيها قدرا من الالتزام بالقفل وهي في نفس الوقت قصيدة تداخل فيها أكثر من نظام تقفية . وهذه هي القصيدة :

سبحي يا شمس باسم الخالق ... واسكبي نورك في كل مكان

واذا قبلت وجه المشرق ... فاقرئي للنيل تاريخ الزمان

* * * * *

ها هنا يا شمس مجد لم يزل ... صوته يملأ أسماع الليالي

أيقظ الدنيا صداه في الازل ... وله عاش الفراعين الأوالي

نيلنا ... بارك الله علاه ورعاه

مجدنا ... سار في أنواره ركب الحياة

ساحر الأضواء زاهي الأفق ... يتغنى باسمه كل لسان

* * * * *

---

(١٦) راجع ديوان شكري «لئاشيد الصبا» قصيدة الحب واليأس وقصيدة «صوت الله» ص ٣٤٩ بديوان (ازهار الربيع) .

(١٧) ديوان الشرنوبي ص ٤٥٩ .

حـدثى النيل المجيد الاعظـما	مسـرح الـدهر ومحراب الخلود
واســالى مصر ونـاجى الهـرما	آيـة العليـاء فى سفر الوجود
حــديثهــا	كيـف صلى الدهر فى محرابها
وأســاليهــا	كم شـدا المجـد على أبوابهــا
كل لحــن بالامــانى خــافـق	ود لـودام صـداه الخــافقــان

* * * * *

حـدثى يا شـمس عن تاريخنـا	مذ شـهدت الدهر طفلا وغـلاما
كـم شـعوب قبست من نــورنا	فـكوناها خــلودا وسـلاما
كــل مجــد	لمحـة من مجـدنا العـالى التليد
كــل خــلد	نفحة من خلدنا السـامى المجيد
كــل تاريــخ عظـيم مشرق	قـد وعــاه ورواه الهرمــان

فالشاعر لم يلتزم بعدد أبيات القفل الذى جاء فى المرة الأولى أربعة أشطر بنظام تقفية (أ ب أ ب) ثم توالى بعد ذلك شطران فقط بنظام تقفية (أ ب) مما يفيد قدرا من المخالفة فى النظامين . وتصبح القصيدة – الموشحة محتوية على نظامى قافية ، بالاضافة الى ما فيها من تنويع فى الوزن بين الأبيات المختلفة ، وأن حافظ على تسقية متواترة فى كل المقطوعات ، ليس فقط فى الوزن وانما أيضا فى القافية ، حيث فى كل مقطوعة ثلاث قواف مختلفة ومرتبة بحيث تنتهى بقافيــة القــفل .

كذلك لا تنفصل هذه الظاهرة عن شكل المقطوعة الى حد ما ، كما بدا فى القصيدة السابقة وكما يبدو فى قصيدة أخرى لمحمود أبى الوفا بعنوان «عنوان النشيد»[18] والتى ادخل فيها أنظمة أخرى غير نظام الشكل المقطوعى . يقول فيها مثلا :

ليــس كـالقــوة فى الدنيــا فضيلة

هكــذا قــالت لنــا الروح النبيـلة

---

(١٨) ديوان أبى الوفا نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ ص ٤٢ .

قلت : يا روحى هل ثم وسيلة

لتلافى الضعف ، والضعف رذيلة

قال : الا فى طموح الكبرياء

لم أجد للضعف فى الناس دواء

يا أخى ، والروح يعنى ما يقول

ليس مثل الضعف فى الأرض فضول

استمع لى : ان من حق الحياة

للفتى ، أما يعش عيش إله

أويمت كالصوت لم يسمع صداه

استمع لى : ان قانون البقاء

وهو ما فى الناس يدعى بالقضاء

قد رأى فى هؤلاء الضعفاء

أنهم فى الناس جاءوا دخلاء

كالطفيليات فى الزرع سواء

هل تراه قد رأى الأرض خميلة

ورأى فى الناس أزهار الخميلة

وى - وما الناس - كيف الدخلاء

فى زهور الأرض يغشى الأصلاء

أيها الانسان ، يابكر الحياة

أمح هذا العار عن وجه الآله -

فالشاعر هنا يعطى نفسه قدرا من التحرر يتيح له أن ينتقل من قافية الى أخرى بسهولة شديدة ، فقد يجعل كل شطرين بقافية وقد يزيدها الى ثلاثة أشطر او اربعة او

خمسة أو ستة (في بقية القصيدة) وهو بهذه الحرية يكسر النسق القافوى لشكل المقطوعة الذي سبق أن تعاملنا معه ، ناهيك عن النسق القافوى التقليدى . وبهذه الحركة كان أكثر اخلاصا لمضمون قصيدته ، التي تعد من أجمل قصائده على الاطلاق ، فهو لا ينتقل من قافية الى أخرى بلا مبرر ، بل هناك ما يضطره الى ذلك ، اذا سأل روحه عن وسيلة لتلافى الضعف (على قافية) أجابت الروح على قافية أخرى ، ويعلق هو على هذه الاجابة (على قافية) وينميها في الاتجاه الذى يريده (على الانسان أن يعيش كإله) على قافية أخرى .. هكذا . وفي حدود هذا القدر من الحرية قدم عدد من شعراء أبوللو قصائد مشابهة ، من أمثال قصيدة حسن كامل الصيرفي «الضحكة النشوى»[19] والهمشرى في قصيدته «شاطىء الاعراف»[20] وعبد العزيز عتيق في «ليلة الزورق»[21] وخليل شيبوب في «التمويذة».

ولكن هذا القدر من الحرية ما يلبث أن يتسع بحيث لا نجد عند أبي الوفا مثلا – في أربعة من قصائده[22] في اطار هذه الظاهرة – امكانية لوجود نظام ثابت يتكرر ، بل تتعدد أنظمة القافية بشدة دون التزام ثابت .

وهذه واحدة من هذه القصائد الاربعة :

أنفاس الزهر

تعالى زهرة الوادى

تنيع العطر في الوادى

فتحملنا نسائمه

كما شاءت أمانينا

وتشدونا حمائمه

أغانى للمحبينا

(١٩) القصيدة ص ٢٢٢ من ديوان «صدى ونور ودموع» .
(٢٠) نشرت القصيدة في عدد أبوللو السادس سنة ١٩٣٣ ، وفي ديوانه السابق الاشارة اليه ص ٢٧ .
(٢١) راجع القصيدة في مجلة الرسالة ص ١٢٣٦ من السنة الثانية .
(٢٢) القصائد الأربعة هي : انفاش الزهر – وردة تفتحت – عصفورة – غن للاحرار صفحات ٢٣١ ، ٣٦٤ ، ٣٦٦ ، ٢٨٢ ، على التوالى من ديوانه المشار إليه سابقا .

ويزجينا الصبا والحب

مــن واد الــى وادى

تعــالى زهرة الــوادى

تنيع العطـر فى الوادى

تعــالى زهـــرة الأس

تنيع الحب فى النـاس

فـلا يصبح فى الدنيــا

سـوى قلب على قلــب

ولا تلقـى أمرا يحـــيا

لغـير العطــف والحب

وتصـبح زهـــرة الاس

شـعار الحـب في النـاس

تعــالى زهـــرة الاس

تنيـع الحب فى النـاس

تعـالى زهـرة الـــورد

نقـك براعــم الـــود

فتنفــعم كــل ذى قـلب

بالـــوان مـن الحـــب

فــلا نفــتأ مــن ضـرب

مـن الحــب الى ضـرب

هنــالك ليس مــن صـد

ولا شـــاك مـن الصــد

تعــالى زهــرة الـــورد

نفك براعم الورد

تعالى أيها الزهر

نؤد رسالة الزهر

فنفش ما الروحينا

وما للحب من سر

ونملأ هذه النسمات

بالبسمات والسحر

وننشف ما بقلبينا

من الآلام والهجر

وننسى ما لهذا العيش

من نهى ومن أمر

فيسلمنا فم الأطيار

من قمر الى قمرى

وينقلنا شذى الأزهار

من فجر الى فجر

ونغدو نحن فى الدنيا

مثال الحب والطهر

* * * * *

فالشاعر ، بالاضافة الى أنه يستخدم أكثر من نظام للتقفية (بين المزدوج والمخمس) مع بعض الخروج عن أى نظام محدد ، لا يلتزم بنسق محدد فى ترتيب نظم القافية فى كل الأبيات . وكانت النتيجة الواضحة لعدم الالتزام هذا هى زيادة تكرار أحرف روى معينة ، كالدال فى الأشطر الثمانية الأولى والسين فى الثمانية التالية ، والدال المقيدة فى الثمانية الثالثة ، ثم الراء فى الستة عشر شطرا الأخيرة التى تعتبر ختاما للقصيدة وتعقيبا على كل الفقرات السابقة حيث يناجى فيها جميع أنواع الزهر ، خالصا الى

الرسالة الاساسية فى القصيدة – رسالة الحب والطهر . ونحن نشعر أن عدم الالتزام بنظام أو بنسق للقصيدة ، لم يكن ذا بعد فنى بقدر ماكان تسهيلا على الناظم ، بحيث يتكرر الحرف الأخير من نوع الزهر الذى يحادثه الشاعر فى كل فقرة . فالدال هى آخر حرف فى زهرة الوادى ، والسين آخر حرف فى الاس والدال آخر حرف فى الورد والراء آخر حرف فى الزهر ، ولم تكن صياغة هذه المناجيات تحتاج الى كل هذه الحرية فى التقفية ، بل ربما كان الالتزام بنسق ضابطا لحركة القصيدة . وهذا لايعنى أن القصيدة سيئة ، بل هى من القصائد القليلة الطيبة التى ينجح فيها أبو الوفا فى صياغة رسالة من الرسائل التى تشغله دائما ، بشكل فنى الى حد معقول ، يتبدى فى انسياب لغته وعدم اضطرابها كما اعتدنا فى القصائد السابقة .

والحقيقة أن أفضل النماذج التى استطاعت أن تستخدم هذه التقنية فى القافية ، وتستفيد منها ، هى قصيدة الشرنوبى «بيننا» التى سبق تحليلها فى هذا الفصل . فهى بالاضافة الى قدرة الشاعر على استغلال التنويعات الوزنية التى تقربها من الشعر الحر ، كانت موفقة أيضا فى استغلال حرية التقفية ، فاستعملت أكثر من نظام وبدون نسق محدد ، الا ما يتطلبه مضمونها ، حتى لو تطلب هذا المضمون عدم استعمال أى نظام فى القافية . ونظام تقفية القصيدة على هذا النحو ، يقربها كثيرا من شكل الشعر المرسل المتحرر من القافية تماما ، كما أن نظام توزيع التفعيلات فيها يقربها من شكل الشعر الحر .

—٢—

الشعر المرسل تراث ممتد فى الشعر العربى قديمه وحديثه . فمن المؤكد أن بدايات الشعر العربى كانت سجعية ، والسجع ليس تقفية وان اقترب منها صوتيا . وقد وصلتنا أشعار لا تلتزم نظام التقفية المعروف فى الشعر العربى ، تمثل بدايات هذا الشعر . بل وصلتنا نماذج شعرية ناضجة من تاريخ متأخر ، بعد أن استقر العرب على نظام تقفيتهم الموحد الشهير . وكان من الطبيعى أن يعتبر العروضيون مثل هذه النماذج شاذة وانها مليئة بعيوب القافية ، ومن ثم لا يعتدون بها . ومن هذه النماذج ما نكره الباقلانى فى اعجاز القرآن .

رب أخ كـنت به مغتبـطا أشـد كفى بعرض حبتـه

تمسـكا منى بالـود ولا أحسـبه يزهد فى ذى أمل

تمسـكا منى بالـود ولا أحسـبه يغـير العـهد

ولا يحـول عـنه أبدا فخـاب فيـه أملى [٢٣]

ونمـوذج آخر يذكـره المرزبـانى :

فما ليث غريف ذو أظافير وأقدام

كمي اذ تلاقوا ووجوه القوم أقران

وأنت الطاعن النجلاء منها مزبد آن

وبالكف حسام صارم أبيض خذام

وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان [٢٤]

وفى النص الأول لم يذكر الباقلاني شيئا بخصوص القافية وإن أخرجه من اطار الموزون أما النص الثانى فانهم يعتبرون مكفأ أى مصابا بعيب الأكفاء .

وليست هذه إلا نماذج لنصوص نفترض أنها موجودة فى كتب التراث ، وربما كان الموجود منها كثيرا ، وأن العروضين هم الذين تجاهلوها – حسب منهجهم فى مثل هذه الأمور .

وما قدمنا من نماذج يشير الى أن العرب عرفوا الشعر المتحرر من القافية منذ نشأة الشعر ، وقد كان مفترضا – أذا صحت النظرية التى تقول بأن للشعر العربى كان متأثرا – ابان نشأته – بأشعار نبرية أرامية ، زالت ولم يبق منها الا القافية – [٢٥] كان مفترضا أن يفقد الشعر العربى القافية أيضا فى اطار تطوره كشعر كمى بينما القافية ظاهرة نبرية ، غير أن الشعر العربى قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية حسب تعليل الدكتور شكرى عياد لاستمرار ظاهرة القافية [٢٦] .

---

(٢٣) اعجاز القرآن طبعة مصر سنة ١٣١٥ هـ ص ٣١ .

(٢٤) النص فى الموشح ص ١٣ – ١٥ وهو هنا نقلا عن أ د ونيس : الثابت والمتحول جـ ١ ص ٣٢٥ . والمجذوب : المرشد ص ٣٣ .

(٢٥) عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٨٣ وما بعدها .

(٢٦) موسيقى الشعر العربى ص ٩٦ وما بعدها .

وظلت القافية – اذن – لصيقة قصيدة الشعر ، ولعبت فى نماذج الشعر الجيدة – دورا ايقاعيا مؤثرا وفعالا . ولكن نماذج الشعر الردىء – وخاصة فى عصور التأخر – أبرزت عيوب القافية دون الاستفادة من مميزاتها الايقاعية . الأمرالذى جعل القافية واحدة من السمات المكروهة فى القصيدة فى العصر الحديث . وصار الشعرالعربى أرضا خصبة يمكن أن تستجيب لدعوات تتكرر عند شعراء الغرب للتحرر من القافية من القرن السادس عشر ، وأدت الى ظهور ما يسمى بالشعر المرسل .

ولقد ظل الخلاف قائما – طوال نصف قرن – حول زيادة الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث ، أهى لجميل صدقى الزهاوى ، أم لمحمد فريد أبى حديد أم لعبد الرحمن شكرى أم لتوفيق البكرى ؟

ولكن س . موريه يشير الى أن التجربة الأولى فى الشعر المرسل تمت فى القرن التاسع عشر على يد رزق الله حسون (١٨٢٥ – ١٨٨٠) حين ترجم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب فى كتابه (أشعر الشعر) الذى صدر فى لندن سنة ١٩٦٩ . فيكون بذلك أول من كتب الشعر المرسل فى العصر الحديث ، أما فى القرن العشرين فقد كان الزهاوى أول من كتبه (٢٧)

ويبدو أن أحمد زكى أبا شادى – حين كتب ستة عشرة قصيدة من الشعر المرسل – كان عارفا ببعديه التراثى والغربى ، ولكنه – كما نرى فى مقدمة أول قصيدة كتبها مرسلة – كان أكثر ميلا الى الأثر الأوربى . يقول :

«فالغرض من عرض هذه الأقصوصة (منظومة شعرا مرسلا فى مائتى بيت بأمانة وافية للمعنى وللسياق الفنى) هو أولا التنويه بمثال من أرقى الأمثلة الأوربية للأدب القصصى وثانيهما ، لفت الأنظار الى هذا النوع من النظم (وان يكن قديما فى الشعر العربى) حيث نعتقد أننا نخدم به الأدب العربى وننصفه معا ، فانه مثال لارضاخ النظم للشعر (وهو ما ينبغى أن يكون نهج الشاعر المطبوع) بدل أرضاخ الشعر للنظم (كعادة أهل الصناعة) ،

---

(٢٧) س . موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ١٩ ، ٢٥ . والمقال الأول ترجمة لمقال :
Blank verse (Al-Shir Al-Morsal) . In The Modern Arabic Literature. Bulletin of The School of oriental and African Studies. University of London, vol XXIX part 3. 1966, pp. 483 - 505.

وهكذا يؤدى ما ينشده المؤلف من وصف وشرح وتحليل ، ويدعو القارىء الى متابعة المعنى والمغزى بكل تفكيره ، بدل التأثر بجرس الألفاظ وشعوذة البديع والقوافى (٢٨) .

والنص كله يوحى بجو التأثر بالغرب ، سواء من حيث الهدف من ادخال الشعر المرسل ، أو من حيث النظرة الى العلاقة بين المعنى والشكل حيث الانفصال بينهما قائم . ويبدو للباحث أن هذا الفهم كان هو الجذر فى عدم نجاح أبى شادى فى تقديم شكل الشعر المرسل ، أو خلق جمهور له بين المتلقين فى تلك المرحلة . فمعروف جيدا أن القافية كانت جزءا جوهريا من مفهوم الشعر العربى وأن الأذواق العربية قد اعتادتها حتى كاد الشعر يصبح هو مجرد القافية والوزن . وفى ظروف كهذه ، لا يستطيع شاعر - مفرد - أن يلغى القافية الغاء تاما ، دون أن يقدم بديلا ايقاعيا عنها يحقق وظيفتها ، ويحقق الشاعر - فى نفس الوقت امكانية أكثر تحررا وفنية ، كما كان يفعل شعراء الغرب . ربما كانت هذه البدائل الايقاعية صعبة التحقيق ، أو ربما لم يفهمها أبو شادى ، ففشل فى تقديم الشكل الى قراء العربية ، ولم يستطيع أحد من أنصاره - شعراء أبوللو - أن يتابعوه فى تقديم هذا الشكل .

ولو تابعنا انتاج أبى شادى منذ بدايته ، لعرفنا لماذا كان عدم نجاحه . يقول فى أول قصيدة مرسلة ترجمة لقصيدة فولتير «ممنون الفيلسوف» :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل أماما وفيلسوفا عظيما

وقليل هم الذين خلوا دائما من مثل هذا الخيال

قال (ممنون) : «ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصبح الفيلسوفا

وأصير السعيد حقا سوى هجرى جميع الأهواء - والأمر سهل !

أولا ينبغى التخلى عن غرام وعن جمال النساء !

فاذا شمت ربه الحسن خاطبت فؤادى محذرا عن يقين

فأقول للحذار من فتنة الخدين - لابد يعرفان النبولا !

وكذلك اللحظان سوف يحاطان بصبغ مقفر قرمزى

(٢٨) راجع الشفق الباكى ص ٦٣٥ . وانظر القائمة الملحقة بقصائد أبى شادى المرسلة .

وكذا الصدر سوف يصبح رخوا ومدلى ، والرأس أصلع يفلج !

ليس لى غير أن أصور الذهن مالاً كذاك يؤذى خيالى

وبهذا التفكير هيهات أن يبدو لى الحسن فى وجوه الملاح !

ثانيا واجب على اعتصامى دائما باعتدال طبع ونفس

فمن اللغو أن يحاول اغرائى بلهو أوخمرة واجتماع

ليس لى غير أن أمثل عقباى لنفسى من الغلو المسىء

فى صداع وفى اضطراب بأمعائى وجسمى وفقد رشدى ووقتى ..

فى هذه القصيدة استطاع أن يتخلص من بعض العيوب التى كانت تشوب تجارب سابقيه . فهو مثلا قد تخلص من الشطرية ، فجاءت كل الأبيات مدورة ما عدا بعض الأبيات الأولى ، التى هى مشطورة بالفعل ، وإن كتبت غير مشطورة . كذلك استطاع أن يتخلص من القافية بمعنى أن معظم الأبيات جاء كل منها مخالفا فى صيغة نهايته بحيث لا نجد رويا ، ولا أيا من أحرف القافية . هذان العيبان مثلا كانا عيبين بارزين فى شعر عبد الرحمن شكرى المرسل . ولكن قصيدة أبى شادى ظلت بعد ذلك ناقصة لكثير من الوسائل الايقاعية البديلة للقافية ، فليس فيها مثلا التضمين ، وهو بالذات شرط ضرورى فى الشعر المرسل ، حتى تجرنا القصيدة معها للتواصل مع المضمون ، دون الانتباه الى فقدان القافية . ولكن القصيدة هنا يبدأ كل بيت فيها بحرف عطف فيشعرك بأن البيت معطوف على ما قبله لا متواصل معه ، كذلك البيت ينتهى بتفعيلة مكتملة ، ولو كانت التفعيلة تكتمل فى البيت التالى لشعرنا باضطرارنا لتوصيل الأبيات ببعضها . وفى القصيدة بعد ذلك من النثرية التى ربما كانت ناتجة من اضطرارات الترجمة ، ما يخرجها – فى رأينا – عن نطاق الشعر .

ولا تختلف قصيدة «مملكة ابليس» عن هذه القصيدة كثيرا ، وان تميزت بقدر من الروح الشاعرى والجملة الملتئمة والمعنى الحى المكتمل اعطاها قدرا من الرهافة الشاعرية .

والواقع أن كل القصائد التى نظمها فى شكل الشعر المرسل تكاد تقع فى هذه العيوب ، بل أن بعضها يقع فيما هو أسوأ . اذ يقدم قافية فى الأبيات وان لم يلتزم الروى ، وذلك مثل قصيدة (أيتها التعيسة) وقصيدة الفضيحة وفى بعض القصائد الأخرى

يلتزم الشطرية كما فى قصيدتى «رغوة العصور» «والاقواس» . وقد يجمع بين العيبين معا كما فى قصيدة «خرافة الشرق والغرب» .

ولكن رغم كل هذه العيوب ، يمكن أن نلمس بعض الجودة فى قصيدة مثل «الصرصور» .

خافت من الصرصور حتى اقسمت الا يعيشا !

فتشجعت وأتت بماء ساخن يقضى عليه

ورمته من بعد عليه بفرحة الانتقام

ويحس من يقضى على خصم لدود مجرم

لكنه فى وثبة قد طار نحو قميصها

واذا بلغو وقتها قد طار نحو النافذة

ثم استطاب رجوعه وسقوطه فورا عليها

فمضت تصيح وكلها هلع من الخصمين

فالحركة المتضمنة فى القصيدة تعطيها قدرا من الحيوية والتبرير لارسال القافية ، ولكن تلك العيوب السابقة تجثم عليها فتجعلها غريبة على الاذن حتى فى عصرنا الحالى ، وبعد أن قدمت أشكال تتجاوز كثيرا الشعر المرسل فى تحررها .

ويمكننا أن نعتبر قصيدة (الأقواس) المترجمة عن ادمون روستان ، أكثر قصائد أبى شادى استفادة من ارسال القافية . وفيها يقول :

١- كنا بذلك المساء تظلنا سنديانه

٢- (وربما هى كانت شجيرة الزيز فوق)

٣- وكنت من فرط حبى أدنو من ركبتيك

٤- أجثو واترك كرسى بموج مثل اهتزازه

٥- وكنت شقراء كالصورة نختار زينة صحف

٦- وكان يهتز كرسيك مثل هزة زورق

٧- وكـان سـحرا يغنى على الشـجيرة بلبـل

٨- (وربمـــا لــم يــكن ذا الامغــن حــقير)

٩- وكان يبلغ أذنينا صـوت بعـيد غـنائى

١٠- (وربمـا لــم يـكن ذا الا ضـجيج ثقيل)

١١- وقد كان ذلك الغصن الـذى تدلى الينـا

١٢- فى وسط صف الهواء كعازف القيثارة

١٣- أما السماء فكـانت كصفـحة حمـراء

١٤- وكان فى البعد يبدو خيال أشجار هزت

١٥- عـلـــى لجـــين البحــــــيرة

١٦- وربمـا هـى فى حقـيقـة مسـتنقع) ــــ

ترى فى هذه القصيدة - لأول مرة قدرا من التضمين الذى يربط الأبيات الأربعة الأولى ، والبيتين الحادى عشر والثانى عشر ، والرابع عشر والخامس عشر ، كذلك نلاحظ انعدام الشطرية ، بالاضافة الى استواء الترجمة ووضوح التجسيد الى حد كبير فى معظم الأبيات ، ويضاف الى ذلك اختيار الوزن القصير (المجتث) مما أدى الى الاسترسال الذى يساعده الشطرية والتضمين ومع ذلك جعل هذه القصيدة أفضل قصائد الشعر المرسل عند أبى شـادى ، ومع ذلك فـانهـا تظـل تجسد العـيوب التى شـابت تجـاربه المرسلة ، من فقدان العناصر الايقـاعية البديـلة للقـافية كـالتضـمين أو بعض الظواهر الصـوتية كالتجانس والتمـاثل وغيرها [٢٩] .

هذه البدائل - فيما يبدو - لم تكن من السهولة - بحيث يمكن اتباعها ، ولذلك لانجد غير أبى شادى ينظم على شكل الشعر المرسل .

---

(٢٩) راجع حول عيوب الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث عامة . مقال سلمى خضراء الجيوسى الشعر العربى المعاصر . مجلة عالم الفكر العدد الثانى ١٩٣٧ . ص ٣٢٩ - ٣٣٠ . وشكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٠٤ - ١٠٦ ، عز الدين لسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٥٩ - ٦٠ . وموريه ، المرجع السابق ص ٤٩٨ من الأصل وص ٥٦ وما بعدها من الترجمة .

ولكن على أية حال ، فقد كانت القصائد المرسلة التي نظمت - خطوة أكثر تقدما في سبيل التخلص من القافية ، ونحو شكل أجود وأنفع ويتمتع بامكانيات فنية أخصب ، هو شكل الشعر الحر .

يثير مصطلح (الشعر الحر) مشكلة حقيقية للمتعاملين معه حتى الآن ، ويرجع ذلك الى ثلاثة أسباب . أولها أنه رغم شيوع المصطلح لدى شعراء أبوللو ، ومعرفتهم به ، الا أنهم ظلوا مترددين في استخدامه ، فكانوا يستخدمونه مرة ، ومرات يستخدمون مصطلحات أخرى كالنظم الحر أو الشعر المطلق أو المنطلق أو الشعر المرسل . أو حتى الشعر المرسل الحر . والسبب الثاني : أنهم قد اختلفوا في فهم المقصود بهذا المصطلح هل هو - أولا - ترجمة للمصطلح الأنجليزي Free verse ، أم أنه ترجمة للمصطلح الفرنسي Vers libre . وكان هذا يعني - ثانيا - خلافا في مضمون المصطلحين الأنجليزي والفرنسي : هل الشعر الحر يعني التحرر في التعامل مع الأوزان فقط ، أم أنه حر في استخدام القافية أو تركها أيضا . واستعمال الوزن في الشعر الحر ، هل يقتصر على استخدام تشكيلات الوزن الواحد - بحرية طبعا -فقط أم أنه يمزج بين الأوزان .

وكان هذا الخلاف الأخير حول مسالة الأوزان جذرا للسبب الثالث في مشكلة المصطلح . فقد قامت مدرسة أخرى سنة ١٩٤٧ وسمت نفسها أيضا بحركة الشعرالحر . وتزعم واحدة من رواد هذه الحركة أنها هي التي سمت الحركة بهذا الاسم ، وأنها لم تكن تعرف أن هناك مدرسة سابقة قد استخدمت هذه المصطلح (٣٠) . بينما يعترف رائد آخر من رواد الحركة أنه قد اطلع على نماذج المدرسة الأولى ، ويعترف بفضل أحد أعلامها وهو خليل شيبوب وبفضل مدرسته عليه (٣١) .

ونازك الملائكة . التي تنكر معرفتها بالشعر الحر لجماعة أبوللو ، ترى أيضا أن (حركتها) تقوم على مفهوم للشعر الحر يختلف عن المفهوم القديم له ، وتحصر مفهوم (حركتها) في اطار استخدام التشكيلات المختلفة لبحر واحد من البحور الثمانية الصافية ، تزعم ويزعم معها الباحثون الذين تعرضوا لهذه القضية (٣٢) أن مفهوم شعراء أبوللو للشعر

(٣٠) نازك الملائكة : شعر على محمود طه ص ١٨٧ .
(٣١) بدر شاكر السياب في حوار معه بمجلة الآداب البيروتية . عدد يونيو سنة ١٩٥٤ ص ٦٩ .
(٣٢) من هؤلاء س . موريه في بحثه المشار إليه ص ٩٢ . وعلى عشرى زايد : موسيقى الشعر الحر ص ١٥١ . وحسن توفيق : شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية . رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة سنة ١٩٧٨ ، ص ٣٠٥ ومابعدها .

الحر قد تحدد فى اطار المزج بين الأوزان فقط . وهذا زعم غير صحيح .

فحرص نازك الملائكة على أن تحصر حركة الشعر الحر الجديدة . ولنسمها حركة شعر التفعيلة لتمييزها مؤقتا - فى الاطار السابق ، حرص ذاتى غريب على فرض الهيمنة ، وخاصة أن هذا الفهم للحركة لم يتحقق ، فقد نظم كثير من شعراء التفعيلة كثيرا من القصائد التى تمزج بين أكثرمن وزن فى القصيدة الواحدة (٣٣) . كذلك لم يتحقق زعمها بأن شعر أبوللو الحر قد انحصر فى حدود المزج بين الأوزان ، فالقصائد الاحدى عشرة التى عثرنا عليها لشعراء أبوللو

فى الشعر الحر ، تتبع خمسة منها فقط طريقة المزج بين الأوزان ، أما الستة الباقية فقد صارت فى اطار توزيع تشكيلات الوزن الواحد (٣٤) .

وربما كان لنازك الملائكة عذرها ، اذ تعترف بعدم معرفتها بهذه المسة بشكل عام أما الباحثون الآخرون أمثال س موريه وعبد العزيز الدسوقى ومحمد سليمان أشرف ، فانهم يصوغون القضية على نهج مختلف ولكنه يقع فى نفس المنزلق . فالدسوقى وأشرف يريان أن التأثير الأساسى على أبى شادى كان الشعر الأمريكى الحر ، وخاصة المدرسة التصويرية

وهما يعتمدان فى ظنهما على المقولات النظرية لأبى شادى ، لا على الاعمال الفنية (٣٥) ، ويختلف معهما س موريه (٣٦) ، نافيا أن يكون التأثير اميريكيا فى الأساس ،

---

(٣٣) انظر حسن توفيق ص ٣٧١ ومابعدها ، حيث أثبت للسياب العديد من القصائد التى مزج فيها بين أكثر من وزن .

(٣٤) القصائد الخمسة التى تمزج بين الاوزان هى : الفنان ، ترنية اخناتون فى صفحتى ٥٣٥ ، ٩٦٣ من ديوان الشفق الباكى لأبى شادى . وله أيضا قصيدة «مناظرة وحنان» ص ٤٤ من مختارات وحى العالم . ثم قصيدتان خليل شيبوب : «الشراع» نشرت بعدد نوفمبر سنة ٣٢ من مجلة أبوللو ، و«الحديقة الميتة» و«القصر البالى» نشرت فى الرسالة سنة ١٩٤٣ ص ٩٩٨ . أما القصائد الستة التى سارت على تشكيلات الوزن الواحد فهى : النجوم ص ٧٦٢ من الشفق الباكى والكرامة ص ١٠٧ من أشعة وظلال لأبى شادى ثم قصيدة صالح جودت «يوماه» نشرت فى أبوللو عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ ، وقصيدة محمود حسن اسماعيل مأتم الطبيعة ، فى عدد ديسمبر سنة ١٩٣٣ من أبوللو . وقصيدة السحرتى «شعلة الحياة» فى عدد ديسمبر سنة ١٩٣٦ من مجلة الامام ثم قصيدة الشرنوبى «أطيافه» ص ٢١٧ من ديوانه سابق الاشارة إليه .

(٣٥) راجع مقال عبد العزيز الدسوقى : بالعدد ٣٧ من مجلة الثقافة ص ٧ . ومحمد سليمان أشرف : تأثر الشعر المصرى بالشعر الانجليزى رسالة دكتوراة مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٣٦) س . موريه ص ٩٢ من الترجمة .

انما هو تأثير من الشعر الانجليزى الحر وخاصة سوبرن ، وبناء على هذا التحديد ، فان التقنية الأساسية عند أبى شادى هى تقنية المزج بين الأوزان . كذلك يرى أن التأثير الأساسى على خليل شيبوب وهو أبرز رواد الشعر الحر بعد أبى شادى ، كان للشعر الفرنسى الحر (٣٧) . وبناء على هذا التحديد ، تكون التقنية الأساسية عند خليل شيبوب هى عدم المزج بين الأوان المختلفة ، بل استخدام تشكيلات الوزن الواحد ، ولكن موريه يعود فى نهاية بحثه ليقرر أن أبا شادى وشيبوب لا يختلفان فى شكليهما ، وانما فى غنائية الثانى وروحه الرومانسية ، أما أبو شادى فهو أميل الى العقلانية (٣٨) .

وهذا تناقض لا فضل فيه الا للأعمال الفنية (القصائد) نفسها كما سنرى فى معالجتها ، وربما يبدو مثل هذا التناقض ، والتمحل لازالة التناقض فى أحكام باحث آخر هو الزبيدى الذى يرد التأثير الأساسى على خليل شيبوب الى الشعر الفرنسى الحر ، وبالتالى فان التقنية الأساسية تكون هى توزيع تشكيلات الوزن الواحد ، لا المزج بين الأوزان ، هذا رغم أن الباحث نفسه يدرك جيدا - من خلال تحليله الطيب لقصيدتى شيبوب - أن الشاعر يمزج بين أكثر من وزن ، فكيف اذن يوفق بين الحكمين لازالة هذا التناقض الواضح بينهما ؟

يقول : ويتميز شعر فرلين الحر باستخدام السطور منوعة فى عدد المقاطع ، مع التضمين والقوافى المبسطة ، والاكثار من تجزئة البحر الاسكندرى ، واساءة استخدام الوقفات CASURA . ولكن رغم أنه عدل بناء البحر الاسكندرى وفك السطرية ، فقد ظل شعره الحر أساسا - هو الشعر القديم .

ونفس الشيء يمكن أن يقال على قصيدتى شيبوب اللتين استخدم فيهما الأوزان التقليدية الأربعة : الطويل ، البسيط ، الوافر ، الكامل بشكل ملحوظ . لقد مزجهم وجعلهم ينسجمون مع الأوزان التى احتلت مكانا بارزا فى الشعر العربى المبكر مثل الرمل والرجز تلك الأوزان التى استعملها العامة -بشكل عام - كمعارضة للشعر الرسمى (٣٩) .

نقول أن التعسف واضح فى هذا النص ، لأن الغلبة من خلال تحليل الباحث

---

(٣٧) نفس المرجع ص ١٠٣ .

(٣٨) نفس المرجع ص ١١١ .

(٣٩) راجع مقال الزبيدى السابق ص ٣٨ .

للقصيدتين – لوزني الرمل والخفيف لا للأوزان الأربعة التي ذكرها ، والطريقة التي استخدمها شيبوب في مزج الاوزان مختلفة عن الطريقة التقليدية ، الا اذا استدعى المضمون ذلك ، وخروج شيبوب على النمط التقليدي لا يقف عند حدود المزج بين الأوزان وإنما يتعداها إلى طبيعة القصيدة وعناصرها المختلفة في الموسيقى والصورة واللغة بشكل عام .

ليس لدينا شك في أن ثقافة شيبوب الفرنسية تفرقه عن أبي شادي ذي الثقافة الانجليزية أساسا ، ولكن هذا ليس هو العنصر الأساسي في تحديد تقنيات الأشكال الفنية ، العنصر الأساسي عندنا هو العمل الفني نفسه ، وهنا يبدو التناقض واضحا في موقفي موريه والزبيدي ، فكيف يمكن تفسير أن قصيدتي شيبوب تمزجان بين الأوزان ، وأن بعض قصائد أبي شادي كقصيدة «النجوم»[40] لا تمزج ؟

إننا نميل الى اعتبار العلاقة بين أبي شادي وشيبوب كانت وراء التداخل بين النظامين فشيبوب يعترف أنه متأثر بأبي شادي[41] ، وأخوه صديق شيبوب يدعي أنه (خليل) قد نظم قصيدة «الشراع» سنة ١٩٢١ أي قبل قصيدة «فنان» أولى قصائد أبي شادي الحرة بخمس سنوات . ويهمنا من هذين الموقفين ، أن ثمة علاقة كانت تربط بين خليل شيبوب وأبي شادي وانهما – من خلال هذه العلاقة ، قد توصلا الى اشكال للشعر الحر ، مستفيدين من الامكانيات التي سبق أن وضحناها في الأشكال السابقة ، ومن الأشكال الغربية التي أطلعوا عليها ، من أكثر من اتجاه من اتجاهات الرومانسية الأوربية .

ويوضح أبو شادي في مقدمة أولى قصائده الحرة التأثيرات المختلفة التي أثرت فيه ، وكذلك نفس القصيدة توضح هذا الموقف . يقول :

(٤٠) الغريب أن القصائد الثلاثة كانت معروفة لدى الباحثين ، وقصيدة النجوم بالذات عرض لها س . موريه ولكنه لم يلحظ فيها وحدة الوزن . ومن الجدير بالذكر أن أربعة قصائد من القصائد الاحدى عشر الحرة لم ينتبه اليها أحد وهي قصائد الكرام لابي شادي وشطة الحياة السحرتي ، وأطياف الفرنوبي ويومان لصالح جودت ، وأن الأخيرة فقط هي التي انتبه اليها عبد العزيز الدسوقي في مقال بمجلة الثقافة عدد أغسطس سنة ٧٦ ص ٥٧ واعتمد عليها في الوصول إلى نتائج خاطئة كما سنرى .

(٤١) راجع س . موريه ص ١٠٣ .

«يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تحرر من التزام القافية الواحدة ، وأن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة ، ولكن الحقيقة أن «الشعر المرسل» لا يوجد فيه أى التزام للروى .

وفى القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى «الشعر الحر» ، حيث لا يكتفى الشاعر باطلاق القافية ، بل يجيز أيضا مزج البحور حسب مناسبات التاثير ، وهذا المزج (من البحور المتجاورة) قد حاوله الشاعر من قبل فى النظم المقفى وفى التواشيح ، وفى الشعر الغنائى على الأخص .

الفنـــان

١- تفتش فى لب الوجود معبرا عن (الفكرة) العظمى به الألباء (؟) طويل

٢- تترجم اسمى معانى البقاء . — مشطور المتقارب

٣- وتثـبت بالفـن سـر (الحيـــاة) — مشطور المتقارب

٤- وكل معنى يرف لديك فى (الفن) حى ! — مجتث

٥- اذا تأملت شيئا قبست منه (الجمـال) — مجتث

٦- وصغته كحبيس فى فنك المتـلالى ! — مجتث

٧- تبث فينـــا العبـــادة — مشطور المجتث

٨- تبث فينا جلالا لا انقضاء له ! — مجتث

٩- أنت المعزى لنا فى رزء دنيانا — مشطور بسيط

١٠- فأنت أنت الأمين على (الجمال) العزيز — مجتث

١١- وأنت أنت الأمين على نعيـم الوجـود — مجتث

١٢- وكل ما أنت تحكيه وترسمه هو المسيطر فى الدنيا وأخرانا — بسيط

١٣- وما تركته قشور نثيرها فى الهواء ! — مجتث

* * * * *

١٤- لكن - وأنت سخى بفنك المتعالى — مجتث

١٥- وأنت ترسم ما فى الكون من عجب وما تحجب خلف الشكل من ألق   بسيط

١٦- وأنت تنتج أيات من (الفكر)   مشطور البسيط

١٧- وأنت تسعف دنيا فى تعثرنا ما لم تستطع حسن تعبير لأذهان   بسيط

١٨- وأنت تشرح روح (الحسن) للناس   مشطور البسيط

١٩- وأنت تعطى كريما اشعاع هذا البكاء   مجتث

٢٠- وأنت تنقذ خلقا من أسر دنيا الغرور   مجتث

٢١- ماذا أفادك هذا سوى الخصاصة ؟!

٢٢- قـــــــل لـــــى !   فعلن

٢٣- فاطرق (الفنان) ...   منهوك البسيط

٢٤- وقال فى غير شك : بلغت مجد (الألوهة) !   مجتث

فالشاعر يقول فى المقدمة أنه يمزج بين البحور المتجاورة . والبحور التى استعملها فى هذه القصيدة هنا هى الطويل والمتقارب والمجتث والبسيط ، وهو يقصد بتجاور البحور ، العلاقة القائمة بين البسيط والمجتث بحكم اشتراكهما فى التفعيلة (فعولن) ، والعلاقة القائمة بين البسيط والمجتث بحكم اشتراكهما فى التفعيلة (مستفعلن) . والانتقال - حسب هذه العلاقة - يبدو معقولا - حسب الحس التقليدى الذى يبدو أنه مازال ماثلا فى وجدان أبى شادى حتى وان كان يكتب الشعر الحر - الانتقال يبدو معقولا من الطويل الى المتقارب ومن البسيط الى المجتث ، أما الانتقال من الطويل الى المجتث ومن المتقارب الى البسيط أو الى المجتث ، فهو انتقال مخل بتسلسل النغم وشاذ عن الحس التقليدى . لكل ذلك ، كان على أبى شادى أن يفعل ذلك فى قصيدته ويعرب عن ذلك واضحا فى مقدمة القصيدة .

فى القصيدة لا يأتى الطويل الا فى سطر واحد ، والمتقارب فى سطرين يليانه ، ثم ينتهى دورهما ويبدأ دور المجتث بتنويعاته والبسيط بتنويعاته أيضا . والانتقال من المتقارب الى المجتث - بالفعل - يصدم الأذن ، ومن حق الحس الموسيقى التقليدى أن يتدخل هنا معربا عن نفوره الشديد من هذه النقلة ، ومن حقنا أن نناصر الحس التقليدى فى هذا

النفور ، لأن الانتقال هنا لا مبرر له ، فالبيت الرابع - معنويا - استكمال للبيت الثالث : فلأن كل معنى يرف لدى الفنان حى ، فانه يثبت بذلك سر الحياة بالفن . فكيف يمكن أن ينتقل الانسان من وزن الى آخر مختلف معه اختلاف جذريا ، فى اطار نفس الجملة ؟ ويستمر الشاعر على هذا النحو فى بعض الانتقالات الأخرى ، وينجح فى البعض الثالث فى أن يربط بين النقلة الوزنية والنقلة المعنوية . فالشاعر يستخدم المجتث ومجزوءات البسيط فى صياغة الجمل القصيرة ، بينما يستخدم البسيط التام فى صياغة الجمل الطويلة ، وكانت هذه هى الفائدة الوحيدة التى جناها أبوشادى من المزج بين الأوزان ، ونظن أن هذه الفائده ، كان يمكن تحقيقها من خلال المزج بين تنويعات الوزن الواحد فقط ، دون الحاجة الى ادخال أوزان أخرى قد تتقارب أو تتنافر . ولكن المهم أنه ليس فى القصيدة مبرر لوجودها ، الأمر الذى يعيد الى اذهاننا العيوب التى أشرنا اليها فى تقنية المزج بين الأوزان .

أما القافية ، فهى مازالت ماثلة فى كثير من الأبيات . فقافية البيت الأول تتكرر (مع الروى) فى البيت الثانى والثالث عشر والتاسع عشر وتتكرر بدون حرف الروى فى البيت الثالث والحادى عشر والسابع عشر والثالث والعشرين . وقافية البيت التاسع تتكرر برويها فى البيت الرابع والعشرين .

وهكذا - نرى القافية مازالت منتشرة فى القصيدة ، يضاف الى ذلك انتهاء معظم الأبيات بساكن وبتفعيلة مكتملة (ماعدا البيتين الحادى والعشرين والثانى والعشرين حيث يقع بينهما التضمين وزنيا ومعنويا) الأمر الذى يؤدى الى انتهاء البيت كوحده مستقلة غير متواصلة مع الأبيات التى تليها أوالتى تسبقها . ومازال الشاعر حريصا على الوصل بين الأبيات بحروف العطف المختلفة (الفاء والواو) ولكن هذا الحرص هنا أقل من حرصه فى القصائد المرسلة السابقة .

والمهم بعد ذلك أن نتساءل : هل استطاع أبوشادى بهذه القصيدة ، أن يحقق أهدافه فى التحرر من قيود الشكل التقليدى والأشكال التراثية الأخرى ؟ بالفعل استطاع الشاعر أن يقدم لنا قصيدة أكثر تحررا من الأشكال السابقة ، ولكنها مازال واقعة فى القيود القديمة أيضا ، يمكننا أن نلاحظ ذلك فى الأبيات العاشر والحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر والخامس عشر والسابع عشر . حيث الوزن مازال يضطر الشاعر الى الحشو والتعسف مع المعنى .

والغريب أن هذه العيوب ظلت ماثلة في معظم قصائد أبي شادي الحره سواء كانت تمزج بين الأوزان كقصيدتي : (مناظرة وحنان ، وترنيمة اخناتون) أم اقتصرت على تشكيلات الوزن الواحد .كقصيدة (الكرامة) وهي قصيدةشديدة القرابة من قصائده المرسلة القافية ولا يبعدها عنه سوى استخدام الوزن مجزوءا مرة واحدة ومشطورا خمس مرات ، وأيضا قصيدة النجوم ، ولكن هذه الأخيرة يتبدى فيها قدر من النضج والتماسك أدى اليه – فيما نعتقد – قصر القصيدة – لا امكانيات الشاعر الفنية . وهذا نصها :

النجـــوم

مترجمة بنظم مرسل حر عن الانجليزية للشاعر ف . و . هارفي

لا شيء أكثر ودا معمـــرا ، في الأرض

يدرى به الانسان ، من هذه الساطعات

تلك التي باركتـــها تجيـــة للرعـــاة

على الحقول ، وأيضا على البحور أنتها

تخـــــية المــــــلاح

لكن ملايين دهر من السـنين العجـيبة

مضت وتلك بوجـه معبر للســـماء

تشدو بشدو اعتزال برقصها في الفضاء

فمن الواضح أن قصر النص الأصلي لم يضطر الشاعر الى استخدام أوزان ممتزجة ، بل اقتصر على المجتث ، ولم يشطره الا مرة واحدة وكان هذا الاقتصار أصلح للقصيدة ، فوصل المعنى – تقريبا – الى ادراكنا ، وساعد على عدم التشتت ، تقنية أساسية استفاد منها الشاعر بوضوح وهي تقنية التضمين – بالاضافة الى التدوير – القائم في كل الأبيات ، لا يوقفه الا انتهاء البيت بساكنين أحيانا كما في البيت الثاني والأخير مثلا ، فكأن هذا ينسينا افتقاد القافية التي لم تفتقد تماما ، وظلت بعض ملامحها بارزة كما في البيتين الأخيرين . ونتيجة للمزايا المتحققة في القصيدة ، يمكن اعتبارها أفضل قصائد أبي شادي في الشعر الحر .

وتقتر . قصيدة مصطفى عبد اللطيف السحرتي «شعلة الحياة» كثيرا من طبيعة قصائد أبي شادي ، وهذا أمر يمكن تبريره بالعلاقة القائمة بين الشاعرين ، أو بمعنى أصح بتأثير أبي شادي ، الذي اقنع السحرتي – فيما يقول الأخير – بأن شكل الشعر الحر شكل محترم ويستحق النظم عليه [٤٢] وهذا جزء من قصيدة السحرتي :

شعلة الحياة

(مثال من الشعر الحر)

كل شيء في الوجود يمرح	ثلاث تفعيلات
ماخلا الانسان	اثنتان
كل شيء ساهم متوهم	ثلاثة
حتى الممات	واحدة
ها هو الوادي تغني بالأغاني	ثلاثة
من هواء وطيور ونبات	ثلاثة

* * * * *

لم لا نملأ الدنيا ابتساما	ثلاثة
مثل أحداث الطبيعة	اثنتان
لم لا نبذر الفرحة في كل مكان	ثلاثة
فظلال الموت في إثر الأنام !	

* * * * *

ليس معنى الجد أن نبقى جفاه

انما للجد نكاء وابتسام

(٤٢) راجع مقال السحرتي في مجلة أبولو العدد الأول سنة ١٩٣٦ ص ٤١٥ .

فـدع الهـاجـس يطـوى كالقـتـام
انـفـق السـاعات فى ضـوء المرح

* * * * *

أيهـا السـائر فى دنيـا الظـنـون
قـد تـولتـك هـمـوم وشـجـون
هـاهـم المـوتى بأطـبـاق الـثرى
وظـلال الحـزن تطـفـو فـوقـهـم
لـيت شـعـرى لـم تبـقى مثـلهـم

يدور الشاعر – فى هذه القصيدة – فى اطار عقلانية أبى شادى ، مع قدر أكبر من التفاؤل ازاء الحياة ، ويتميز عن أبى شادى ، بقدرة أوسع على صياغة أكثر سلاسة وبساطة وفنية إذا ما قورن بالقصائد السابقة لأبى شادى كل هذا أضفى على القصيدة نوعا من الألفة عند المتلقى لا يكسرها اضطرار الجملة ولا اضطرار الوزن أو القافية .

ولكن القصيدة بعد ذلك تخرج فى كثير من ملامحها عن اطار الشعر الحر فالشاعر يستخدم وزنا واحدا (الرمل) لا يمزجه بآخر ، بل نقول أنه لا يستخدم تشكيلاته المتنوعة الا ثلاث مرات فى القصيدة كلها (خمس مقطوعات) . فى السطر الثانى والرابع والثامن . وما عدا ذلك تسير القصيدة على مشطور الرمل .

والقافية لم تختف من القصيدة ، بل لعلها أوضح هنا منها فى قصائد أبى شادى . فقافية الألف والميم الساكنة تتكرر كثيرا فى المقطوعات الثانية والثالثة والرابعة أما فى المقطوعة الأخيرة فهناك قافيتان واحدة للسطرين الأولين وأخرى للسطرين الأخيرين . هذا عن تكرار القافية برويها . وهناك قواف أخرى تتكرر دون روى كما بين الأبيات : الثانى والرابع والسادس .

وغيرها ولكن تميزالسحرتى هنا أن القافية أحيانا تكون ضرورية لاحداث وقفة كما فى البيت الثانى والرابع والسادس . بالاضافة الى أنه يضمن بين الأبيات أحيانا حينما يحتاج الأمر الى التضمين – كما فى المقطوعة الثانية وفى المقطوعة الخامسة – وان ظل

التضمين معنويا لاوزنيا .

فاذا كانت هذه القصيدة للسحرتى تمثل تقدما – الى حد ما – عن أبى شادى فى نضج استغلال امكانيات الشكل ، فان قصيدة (يومان) لصالح جودت تمثل ظاهريا خطوة أبعد على نفس الطريق . فقد استطاع الشاعر فيها أن يوزع التفعيلات بحرية حسب مقتضيات الحوار ، اذ أن بالقصيدة حوارا وان لم يكن دراميا ، لأنه حوار ساكن ثابت لا ينمو ولا يتطور فى اتجاه تجسيد تجربة معينة ، أو تشكيل ابراز أصوات متمايزة فى القصيدة ، بقدر ما يعبر عن خواطر فكرية هام بها صالح جودت فى شبابه . والحوار – رغم ذلك – هو الذى أنقذ القصيدة من وحدة الوقوع فى اطار الشكل التقليدى ، وذلك أن القصيدة تسير على نظام البيت الخليلى التقليدى ، ولكن تقطيع البيت الى أجزاء حسب مقتضيات الحوار – على طريقة شعر شوقى المسرحى – يجعلها تبدو غير تقليدية ، ولكن القافية الموحدة تعرى هذه التقليدية فيها ، والقصيدة تبدأ هكذا :

هى : ما لعينيك يا رهيب تثيران طيوف الأوهام حول أمانى

هو : أنا يا فتنة الوجـود ؟

هى : أجـــل أنـت

هو : وكيف أتهمت ؟

هى : مجنونتـــان

فيهـما حيرة وغمرة شــك ومعـان ترجـمت بلســان كـم علتنى غشــاوة عـند لقـياك فانكـرت رؤيـة الانســان

هى : لســت كالنـاس

هو : هل أكون ملاكا ؟

هى : سيرتى فى الملاك والشيطان

هو : أنت يا من سكبت خمرة الحادى وأترعتنى من الايمان – الخ .

ونحن نستطيع ، اذا تخلصنا من الشخصيات المجردة (هو وهى) أن نرد هذا الجزء الى الشكل التقليدى على النحو التـالى :

ما لعينيك يا رهيب تثيران طيوف الأوهام حول أماني

أنا يا فتنة الوجود .؟ أجل أنت ! وكيف أتهمت ؟ مجنونتان

فيهما حيرة وغمرة شك ومعان ما ترجمت بلسان

كم علتني غشاوة الشياك فأنكرت رؤية الانسان

لست كالناس ! هل أكون ملاكا ؟ حيرتي في الملاك والشيطان

أنت يا من سكبت خمرة الحادي وأترعتني من الأيمان

فالبيت الأول والثالث والرابع والسادس أبيات تقليدية من حيث التزام الوزن والقافية ، بل وحدة البيت أيضا . أما البيت الثاني ، فرغم أن الحوار يقطعه الى ثلاثة أجزاء ، الا أنه وزنيا – لا يمكن أن يكون كذلك نتيجة للتضمين القائم بين التفعيلات على هذا النحو :

أنا يا فتـ	نة الوجو	د أجل أنـ	ت وكيف أت	تهمت مجـ	نونتان
فعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلان	متفعلن	فاعلاتن

لا يمكن لنا أن نميز بين صوت كل شخصية من المتحاورين . ونفس الأمر تقريبا في البيت الخامس . مما يجعلنا نشك فعلا في حقيقة وجود متحاورين ، ترد القصيدة الى الشكل التقليدي ونخرجها من اطار الشعر الحر ، اللهم الا من الناحية المظهرية – عكس ما يرى عبد العزيز الدسوقي الذي يرى أنها تشبه الى حد كبير تشكيلات الشعر الحر السائدة عندنا الآن»(٤٣)

وفي قصيدة محمود حسن اسماعيل «مأتم الطبيعة» قدر من الالتزام بالقيود التقليدية ، التي تتبدى في الالتزام بالقافية وبالروي أحيانا ، غير أن هذا لا يحدث الا في بعض الأبيات ، بالاضافة الى أن الشاعر يضمن بين الأبيات كثيرا ، مما يحقق للقصيدة تميزا ملحوظا عن القصائد السابقة .

فهو يقول :

١- وخرير النهر في الوادي كأنغام النواح   ٤ تفعيلات

---

(٤٣) راجع عبد العزيز الدسوقي «جوانب تجديد في شعر صالح جودت» في مجلة الثقافة العدد ٣٥ ص ٥٧

٢- وسـيل المـاء مـن جفن الصباح ٣

٣- ادمع الـكون وعبرات الطبيعـة ٣

٤- كـل طير نـاح فيهـا - ناعـيا ٣

٥- كـل غصن مـال فيهـا - راثيـا ٣

٦- كـل نبـع سـال فيهـا باكـيا ٣

٧- عبرت يـم المنـايا واعاصير الأسى ٤

٨- غـالت الريـان منهـا قهـوت ٢ر٥

٩- ثكـلى علـى شـط المنـون ٢ر٥

١٠- لاهفـة ١

١١- ترسـل الأنـات من قـلب حزين ٣

١٢- هـاتفـة ١

١٣- كللـوا النعـش بريحـان الغياض ٣

١٤- والبخـور ١

١٥- وادفنوه بين أزهار الرياض ٣

١٦- والـورود ١

مازال فى القصيدة حرص واضح على نسقيه التقنية وعلى نسقيه الوزن أحيانا . قافية البيت الأول تتكرر فى الثانى . وقافية الرابع تتكرر فى الخامس والسادس ، وقافية التاسع تتكرر فى الحادى عشر وقافية العاشر تتكرر فى الثانى عشر ، أما الوزن فالنسقية واضحة فى الأبيات (٢- ٦) وفى الأبيات (٩ - ١٦) ففى المجموعة الأولى تسير السطور على ثلاث تفعيلات وفى المجموعة الثانية تسير على ثلاث تفعيلات فى سطر تعقبها تفعيلة واحدة فى سطر تال حتى النهاية .

ولكن هذه النسقية - سواء فى الوزن والقافية - لم تكن خارجه عن طبيعة القصيدة كثيرا ، بل أحيانا ، نحس أن المغالاه فى النسقية مفيدة كما فى الأبيات (٩ -١٦) حيث كان

أفراد تفعيلة مستقلة بقافية مشتركة مع مثيلتها في أشطر متماثلة في الوضع ، كان هذا مفيدا لأنه كان يطلق التفعيلة بالتفعيلات السابقة مضمونا ووزنا ومع ذلك يحرص على تمييزها في سطر لما تحمل من معنى دقيق يود الشاعر أن يلفت الانتباه اليه أكثر من الكلمات السابقة عليه .

ولعل التضمين المنتشر هنا بوضوح - كان أحد العناصر الهامة التي أنستنا هذه النسقية وخاصة في القافية ، بل جعلتنا أحيانا نستمتع بها دون أحساس بثقلها ، لأنه (التضمين) كان قادرا على أن يجعلنا نتواصل مع الأبيات ، مستوعبين التنسيق دون غضاضة ملحوظة .

* * * * *

بقيت لدينا - بعد ذلك - ثلاث - قصائد من جملة القصائد الحرة لشعراء أبوللو ، قصيدتا خليل شيبوب ، وقصيدة صالح الشرنوبي . أما قصيدتا شيبوب ، فثمة اجماع من الباحثين على أنهما أجود قصائد الشعر الحر عند جماعة أبوللو [44] ، معتمدين في ذلك على أن الشاعر قد استطاع فيهما أن يوفق بين الانتقالات الوزنية والانتقالات المعنوية ، وأنه كان قادرا على أن يلائم بين الأوزان المختلفة ، فاذا انتقل من الطويل الى الكامل - مثلا - كان يوسط الوافر بينهما ، باعتبار أن تفعيلاته (مفاعلتن أو مفاعيلن أو فعولن) قريبة من تفعيلات الطويل ، وهي في نفس الوقت مقلوب لتفعيلة الكامل (متفاعلن أو مستفعلن) كما يفعل في الجزء الأخير من (الشــراع) :

١- ألا يا شراعا في الظلام يسـير

٢- كهــمك همــي والحــياة مسـير

٣- ذهبت فما أدري - كزورقك الذي

٤- أخـذت به مستعجلا كل مأخـذ طــويل

٥- أمــامي آفاق الحــياة بعـيدة

(٤٤) راجع س . موريه ص ١١١ من الترجمة و Zubaidi في المقال المشار اليه سابقا ص ٢٥ . وبينما يشير موريه إلى القصيدتين معلقا في صفحتين ، يحللهما الزبيدي تحليلا جيدا ، يمكن الاعتماد عليه فما ما دون اضافات ، ولهذا فضلنا الاشارة إلى المميزات الأساسية فيهما فقط .

٦- بلينـا معـــا وهى غر جديـدة	
٧- انبقــى ســـائرين الى الغيــوب	وافـــر
٨- ونبقــى كاظمـــين على الغـــوب	
٩- ولـكن نجـما فـى الســماء ينير	طـويل
١٠- علـيــــه نســــــير	متقارب
١١- فـكيف اليــــه نســــير	متقارب
١٢- كنجمى هذا النجم يشرق زاهرا	طـويل
١٣- هـى غايــة أرمى اليـها سـائرا	كـامل
١٤- حـــــــائرا	فـاعلن
١٥- فـــى دجــــى الـليــــالى	
١٦- ولا أبــــــــالى	مقتضب
١٧- بما بى قد صنعن على التوالى	وافـــر
١٨- قد أسودت الدنيا ولا نور اهتدى به وتولـد فى أســى ونزاع	طـويل
١٩- حياة الورى كالبحر لا منتهى له وحبى على بحر الحياة شراع	

فهذا الجزء من القصيدة يكشف فعلا عن براعة الشاعر فى اقامة الانسجام بين الأوزان العديدة التى يدخلها فيه . فالشاعر يبدأ بستة أسطر على الطويل مجسدا فيها توحده مع الشراع لأول مرة منذ بداية القصيدة ، وينتقل فى بيتين - على الوافر - ليتساءل عن امكانية الاستمرار فى هذه الحياة الشبيهة بحياة الشراع الذى يحمل على السير لا الى غاية يريدها أو يقصدها ، فيبقى سائرا الى غيب مجهول كاظما همومه وآماله ؟ ولكن فجأة ينير نجم فى السماء فيسير عليه وكيف يمكن الوصول اليه . السؤال هنا لا يبدو استنكاريا ولكنه سؤال المتلهف الى اجابة صادقة ، فهذا النجم يشبه نجمه الذى أشرق زاهرا ، أنه الغاية التى يسير اليها ولكنه يعود الى الحيرة فى دجى الليالى التى صنعت به ولا يبالى ــ فقد أسودت الدنيا ولا نور يهديه ــ يعود ثانية كالشراع الذى يسير

فى البحر لا منتهى له .

ولو عدنا لنلتقط خيط الوزن منذ الوافر ، لرأينا كيف ينتقل الشاعر فجأة من الوافر المسترسل الى ثلاثة أسطر اذا قطعتها عروضيا ، كان الأول على الطويل وكان الثانى والثالث على المتقارب . ولكنك اذا أدركت العلاقات بين الأسطر الثلاثة لوجدت تفعيلاتها كالتالى :

فعولن مفاعيلن فعول فعولن فعول فعولن فعول فعول
فعول فعول

فالسطر التاسع ليس فيه سوى (مفاعيلن) واحدة وثلاثة تفعيلات (فعولن) احداها (فعول) هذه التفعيلة التى تتواتر بعد ذلك فى السطرين العاشر والحادى عشر ، معبرة عن الحركة والاضطراب الواضح فى الأسطر الثلاثة . وفى البيت الثانى عشر ينتقل الشاعر الى الطويل ، صوت التوحد بينه وبين العالم الخارجى ، سواء كان شراعا أو نجما ، فكلاهما رمز لشىء واحد ــ النهاية القادمة النفسية ولكنه فى هذا البيت زاهر فيسير اليه على الكامل ، ولكنه يسير وقد عاد الى فقدان الأمل بل اليأس الكامل ، يسير حائرا ، فينتقل الوزن الى الحيرة . لو أننا قطعنا السطور الثلاثة (١٤ ، ١٥ ، ١٦) لكانت متداركا ثم مقتضبا ، ولكن مع ادراك العلاقات بين الأسطر ، كان الوزن كالتالى .

فاعلا تن متفعلن فا علات فعلن

فهو مجزوء الخفيف الذى يعكس تماما – بهدوئه وهبوط ايقاعه الحالة التى كان عليها الشاعر . ثم يعود الشاعر فى سطر واحد ليذكر أن الليالى قد صنعت به الكثير على التوالى ، ولأنه لا يريد أن يذكر الكثير هذا ، فانه يقوله فى سطر واحد سريع على الوافر لينتهى الى اليأس الكامل مع اسوداد الحياة ــ انها عودة الى التوحد مع الشراع ومع العالم القاسى ــ عودة الى الطويل .

الشاعر اذن ليس ماهرا فى اقامة الانسجام بين الأوزان المختلفة التى يمزجها فقط كما يرى الزبيدى ، بل هو ماهر أساسا فى الربط بين أوزانه ومعانيه ، وهذا هو الأساس المهم جدا فى تميز شيبوب عن الآخرين من شعراء أبولو الذين كتبوا الشعر الحر . بل أننا نكاد أن نقول أن شيبوب فى هذه المقطوعة لا يقيم الانسجام بين الأوزان ، بل يخلق نسقه الخاص من بين كل هذه الأوزان المتداخلة المتشابكة والمتعارضة أحيانا ، أنه يكسر الأوزان أساسا ، الا اذا كان يريدها كما هى فى البيتين الأخيرين . لا حاجة به الى تحطيم

شىء ، فهو مستسلم يائس من كل شىء . ولذلك تأتى الأبيات مستقرة ـ موزونة ـ مقفاه ـ كالموات تماما .

وإذا كان خليل شيبوب قد نجح فى الاستفادة الطيبة من المزج بين الأوزان ، فما يزال النسق الذى يلتزمه فى التقفية معطلا - بعض الشىء - لبقية الأمكانيات الهائلة فى القصيدة . لقد كان الشاعر حريصا على أن يقفى كل سطرين - على الأقل - بقافية واحدة حتى فى الأبيات السريعة القافزة يحاول التضمين فيها أن يكسر حدة القافية وحدة انتهاء البيت وحده . ومع ذلك تظل هذه القصيدة مع قصيدته الأخرى أروع قصيدتين فى أطار الشعرالحر الذى مزج فيه شعراء أبولو بين الأوزان .

وعلى نفس المستوى من الروعة تبرز قصيدة الشرنوبى «أطياف» فى اطار توزيع تشكيلات الوزن الواحد ففيها من المهارة - اللاواعية فى الغالب - فى استخدام التقفيات المختلفة التى يبيحها شكل الشعر الحر ، ما يجعلها تبدو نموذجا ، ربما فاق قصائد خليل شيبوب - خاصة وأن الشرنوبى قد كتب هذه القصيدة سنة ١٩٤٥ أى بعد قصيدتى شيبوب بفترة طويلة . ونحن ننقل النص كاملا رغم طوله ، لاتاحة فرصة قراءته وتحليله .

أطياف

١- اذا ما العاشق المجهول أغرى الشمس باللقيا وراء الأفق الضاحى	٦ تفعيلات
٢- فمنته ومدت ، كخيوط الوهم ، اشعاعاتها الحمراء	٥
٣- كما منيتنى يوما وفى خديك توريه	٤
٤- وسالت من شفاه السحب صهباء الترانيم	٤
٥- تهدهد ربه الأشراق اذ أسكرها الحب	٤
٦- لكى لا تعجل الخطو	٢
٧- وأسكرها نداء الحب فاستقبلت الليلا	٤
٨- وحيته وألقت ثوب نساك معاميد	٤
٩- وغيب خصرها البحر	٢
١٠- فكانت فى مرائى العين محرابا من التبر	٤

١١– وغنى الليل فى الآفاق أنشودة أشواقه	٤
١٢– وهوم ذاهل الحس وفى كفية مصباحه	٤
١٣– وظلل جنحه الدامى نجوما مثل أيامى	٤
١٤– توالى السعد والنحس عليها –	٥ر٢
١٥– واصطلت حرب ليال حصدت عمرى وعمر الأنجم الزهر	٥ر٤
١٦– وماس الضوء –	٥ر١
١٧– واختال النسيم العف وهنانا بما يحمل من سر	٥ر٥
١٨– الى عشاق خفقاته	٢
١٩– تواكبهم على الأفق أمان كالاساطير	٤
٢٠– ومع البدر ريق نوره المنساب فى الكون	٤
٢١– فكحل بالسنا القدسى أهدابا وأجفان	٤
٢٢– وماشاء له العجب بمن يرجون رجعاه	٤
٢٣– أذاب اللحن اصداء	٢
٢٤– وأفنى الليل أضواء	٢
٢٥– يسلسل نغمة الميعاد للهانىء بالحب	٤
٢٦– ويرعش جفنه الضارع يحمى منية الصب ويرعاها	٥
٢٧– كما كان يزين لروحنا اللقيا	٤
٢٨– ويرعانا اذا جئنا الى وادى الصبابات	٣
٢٩– يريك أن رأيت الشمس فى الغرب مشتاقة الى عاشقها النائى	٦
٣٠– وناغمت شعاعات لها فى الأفق خفاقه	٤
٣١– وشاهدت سرى الليل واطراقه	٣
٣٢– وكحل جفنك الساجى واستأنى على هدبك	٤

٣٣- فصاغ لآلهات السحر اشراكا من الألحاظ مسحوره	٥
٣٤- وضم البدر فى عينيك مهد رائع غادى	٤
٣٥- كمهد الطفل الا أنه من مقل سود	٤
٣٦- وفاض العطر الوسنان من خمر ثناياه	٤
٣٧- على أعطافك النشوى	٢
٣٨- وراقص طائف الانسام أفوافا من الشعر	٤
٣٩- يموجها على الجيد كما يهوى	٣
٤٠- وتخطر فى حناياها الأفاويق	٣
٤١- ويباهى الشاطىء الأسنى بك الدنيا	٣
٤٢- بزيتونية العينين سينائية النسب	٤
٤٣- هواها فى عذارى الشط أحلام غريبات	٤
٤٤- فحى العاشق المجهول والشمسا	٣
٤٥- وحى الليل والبدرا	٢
٤٦- وحى فى يباب الحب غضا ذاوى الزهر	٤
٤٧- وبين فرادس الأشواك طيرا صادى الروح	٤
٤٨- لعل الله يدنينى	٢
٤٩- فيحيى ذاوى الزهر وتروى العاشق الصادى	٤
٥٠- لأنسى عالم الحرمان والتحنان والسهد	٤
٥١- أنادم من اذا أشرق فجر انكروا الفجرا	٤
٥٢- وأن أطبقت الظلماء	٤
٥٣- والظلماء ميثاق لبلواهم	٤
٥٤- اقاموا ماتما للصفو بكاء الأناشيد	٤

٥٥- تتاهى بهم الوجد فما يدرون إصباحا	٤
٥٦- ولم يدروا من الليل سوى زحمة آلام	٤
٥٧- كساها القدر الجبار - من المساكين	٤
٥٨- ثياب الصمت والروع	٤
٥٩- فراحت تقطع الأفق خضما دافق الموج	٤
٦٠- وآهات المحبين به كالسفن الحيرى	٤
٦١- يريك أن صحا الفجر وماد الأفق بالبدر	٤
٦٢- وعادتك مع الأنسام أطياف الهوى الطهر	٤
٦٣- قلب الهاتف المجنون قد ندعن الصدر	٢
٦٤- وذاب مع النسيم ندى ليوقظ ناعس الزهر	٤
٦٥- وتيمه شعاع الفجر فانساب مع الفجر	٤
٦٦- وشاقته معانى الروح من راووق اشعاره	٤
٦٧- فمثل شوقه الملتاع أشباحا وأطيافا	٤

يبدو تميز هذه القصيدة واضحا - منذ البداية - فى تميز علاقاتها اللغوية . ولو أننا تذكرنا علاقات اللغة المتداخلة المتشابكة عند الهمشرى فى بعض قصائده السابقة ، لوجدنا مثل هذه العلاقات تشكل عنصرا من عناصر التشكيل اللغوى فى القصيدة التى أمامنا . فالوحدات اللغوية (الألفاظ) لا تخرج عن الاطار العام لطبيعة الوحدات اللغوية عند الناضجين من الرومانسين . كذلك لا يختلف تركيب هذه الألفاظ عن التركيب المتداخل المتشابك بين العوالم المختلفة . ولكن تميز الشرنوبى يبدأ أيضا من مستوى الوحدات اللفظية . فى بداية القصيدة يرى الشاعر مجموعة من التناقضات أو الثنائيات : الشمس والليل . كلاهما يحمله همومه أفراحه ، فالشمس هى حبيبته . وغيابها فقدان لهذه الحبيبة . والليل رغم أن نجومه مثل أيام الشاعر التى توالى عليها السعد والنحس (ثنائية أخرى) - يذكره بمواعيد لقياه مع الحبيب فى وادى الصبابات . ومن هاتين الثنائيتين يدخل الشاعر الى المقطع الثانى من القصيدة ، مجسدا أحلامه مع حبيبته . وكما رأينا ، الشمس فى

المقطوعة الأولى لا تحتل مساحة كبيرة ، اذ سرعان ما تغيب ، يحتل الليل هنا الجزء الأكبر ، لأنه يقترن بجفون حبيبته وأهدابها وشعرها ، وما نلبث أن نرى اهتمام الشاعر بالليل راجعا الى أنه يكون فيه منتظرا شمسه ، فهو العاشق المجهول الغض ، ذاوى الزهر ، وهو الطير فى فرادس الأشواك صاوى الروح . وهو يتمنى لو أدناه الله لينسى عالم الحرمان والتحنان والسهاد الذى طالما أعاشه مع رفاق لا يعيشون الا الظلمة ولا يدركون الإصباح ــ ولما كان – هو منتميا اليهم – فانه وان تميز عنهم فى أنه لم يفقد الأمل فى مجىء الفجر ، الا أنه يدرك أنه لن يحققه وكل ما قدمه هو أنه غنى للفجر ، بل ثمة شعاع الفجر الخبىء فانساب معه مجسدا شوقه الملتاع اليه أشباحا وأطيافا ، لذلك فهو يطلب فقط أن تتكره حبيبته حين يصحو الفجر .

وفى المقطوعة الثانية نرى تواصلا مع الثنائية الأساسية فى المقطوعة الأولى فالليل مازال هو هو طاغيا بظلمته وحرمانه، وتنتقل الشمس الى أن تصبح فجرا ، ولكن الليل مازال جاثيا على الفجر ومسيطرا على المقطوعة الثانية . ولكن المقطوعة الثالثة ، يغلب عليها الفجر ومترادفاته (الفجر – البدر – الأنسام – الظهر – النسيم – ندى ناعس الزهر – شعاع – الفجر – شاقته – معانى الروح – راووق) . سيطرة الفجر ومترادفاته واضحة فى هذه المقطوعة دون مقابل يذكر للوجه الأخر ، المقابل : الليل . وهكذا نلاحظ أن التقابل والثنائيات ليست قائمة على مستوى الألفاظ فقط ، ولكنها أيضا ماثلة فى التراكيب ، سواء فى تركيب الجملة أو فى تركيب المقطوعة ، والثنائيات – على مستوى التركيب – ليست ثنائيات منفصلة أو مستقلة . ولكنها تصل الى درجة التداخل ، كما هو واضح فى المقطوعتين الأولى والثانية ، فالشمس هى الحبيبة فى المقطوعة الأولى ، وفى المقطوعة الثانية توجد مفارقة للحبيبة متوحدة مع الشاعر وفى أخر المقطوعة لا نرى الشمس وانما يحل محلها الفجر ، ولكنه لا يحل محلها تماما ، وكأنما كانت هى وسيلة يصل بها الى الفجر ، فاذا وصل اليه اختفت وصار التركيز على الفجر، والليل ضده ، ومتوحد مع صفات حبيبته الجميلة ومكمن ينتظر منه الشمس .

واذا كان هذا التداخل بين العوالم هو سمة الرومانسيين ، فان الثنائيات والمتقابلات فى هذه القصيدة ورغم تداخلها أحيانا ، الا انها أيضا تصل الى درجة الصراع . فى المقطوعة الأولى تشعر بتعادل ما – على مستوى المعنى بين المتناقضين : الشمس والليل ، وان كنا على مستوى معجم الألفاظ ترى غلبة لليل وتلك الغلبة التى تتضح تماما فى المقطوعة

الثانية ، ويصبح الليل وظلامه ـ وكل مترادفاته هو الغالب ، ولكن الفجر - البديل الجديد الشمس - يعود ليسيطر تماما على المقطوعة الثالثة حيث تنتهي القصيدة .

ولأن القصيدة على هذا المستوى من العمق في عالمها ، الذي يتبدى في ادراك العلاقة بين عناصر النور والظلام ، فانها تحمل أكثر من مستوى في الفهم ، ولكنها ، لا يمكن الا أن تكون تجسيدا لشوق انساني دافق الى بزوغ عالم رحب من الحرية والحياة الخيرة ، بعد عناء طويل من الظلم والارهاب والكبت والفقر الذي عاني منه الشاعر - وعاني معه شعب مصر ، وهي لايمكن الا أن تكون تجسيدا لتمرد الشاعر الذي مارسه في حياته وخاصة في فترة كتابة هذه القصيدة [٤٥] . وهي لايمكن - اذن - الا أن تكون تجسيدا لموقف الشاعر الرافض للدرك لطبيعة العلاقات بين أشياء العالم ، وبينها وبين نفسه وان كان بقدر من الغموض والتشتت ، هذا الذي بدا في الغموض الشديد في الصياغة وعلى الأخص في افتقاد الشاعر لخيط دلالة الرموز في بعض الأحيان .

وينعكس هذا الموقف ، وهذا العمق في عالم القصيدة على أدوات التشكيل الموسيقي فالشاعر لم يلتزم في القصيدة نظاما - سواء في الوزن أو القافية - الا ما يمليه عليه المعنى . ومن هنا يستخدم تفعيلات الوافر بدرجاتها المختلفة ابتداء من تفعيلة ونصف الى ست تفعيلات . والمتحكم الوحيد في طول التفعيلات أوقصرها هو طول الجملة أوقصرها ـ قلة المعنى أو كثرته . وليس هناك نسق معين يتكرر في القافية طوال القصيدة ما عدا الأبيات السبعة الأخيرة . وجاء الالتزام بقافية - في هذه الابيات - على مقطوعتين - ضروريا لختام القصيدة فهي نهاية المطاف والقرار . تكرار أحرف الروى في هذا الجزء يقدم جرسا لنيذا يكون الصدى الأخير للقصيدة لدى المتلقي .

أما في بقية القصيدة ، فالشاعر لم يحافظ على القافية ، ناهيك عن فقدان الروى ، بل تأتي نهايات الأبيات - في الغالب - نهايات طبيعية - لا تؤدى الى الوقوف عليها ، بل يمكن الاستمرار في قراءة القصيدة من خلال وسيلتين أساسيتين :

الأولى هي التضمين المنتشر بكثرة في القصيدة (في ستة عشر بيتا) وكان التضمين هنا - في الغالب - تضمينا معنويا وايقاعيا كما هو واضح في تقطيع وزن

---

(٤٥) راجع المقدمة التي كتبها عبد الحي دياب لديوان الشرنوبي .

القصيدة . أما الوسيلة الثانية ، فهى أسلوب الشرط الذى كان الشاعر يبدأ به كل مقطوعة من المقطوعات الثلاث :

– إذا ما العاشق المجهول أغرى الشمس باللقيا ـ

– بربك لن رأيت الشمس ـ

– بربك لن صحا الفجـر ـ

بحيث يربط هذا الافتتاح كل الأبيات التى تليه حتى يأتى جواب الشرط ، وهو عادة لا يأتى الا بعد مدة طويلة ، بحيث ترتبط المقطوعة كلها بهذا الأسلوب الشرطى – ويداخله التضمين ، محققه بذلك من النمو ومن المعنى ايقاعا ، ومن الايقاع معنى ، فيصرف انتباه المتلقى الى القصيدة كاملة ، لا الى البحث عن المعنى ، أو عن أدوات التشكيل فكل منهما غير منفصل عن الآخر .

والقصيدة – بعد ذلك – لم تخل من بعض العيوب الصغيرة ، التى وقع فيها الشاعر ، وما زال يقع فيها شعراء التفعيلة حتى الآن ، مثل الاستطراد الذى يجر الشاعر اليه حريته فى توزيع التفعيلات ، وخطر الاستطراد يتبدى فى هذه القصيدة حيث يجر الشاعر أحيانا الى معان فرعية لا قيمة لها فى بناء القصيدة كما نجد فى البيت السادس والعشرين مثلا وغيره .

* * * * *

اذا كان انتاج شعراء أبوللو فى الشعر الحر قد وصل الى هذا المستوى من النضج فى استغلال امكانيات الشكل ، فان السؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن : لماذا لم تقم حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة اذن قبل سنة ١٩٤٧ ؟

ان التقنيات التى قدمها شعراء أبوللو لشكل الشعر الحر ، نزعم أنها لا تختلف عن التقنيات التى قامت عليها الحركة الجديدة سنة ١٩٤٧ ، بل ربما كان لدى بعض شعراء أبوللو امكانيات أكثر كامكانية المزج بين الأوزان التى لم يستغلها شعراء الحركة الجديدة الا بعد فترة من بدايتهم ، ولكن علينا أن نضع حجم شعراء أبوللو الناضج من الشعر الحر (ثلاث قصائد) فى مواجهة الحس الموسيقى التقليدى المستقر فى وجدانات الواقع المصرى والعربى لمدة تزيد على الأربعة عشر قرنا من الزمان . وتؤكد سلمى خضراء الجيوشى أن

الشعر العربي لم يكن قابلا «بتغيير جذرى فى الشكل الموسيقى ، بكسر ذلك «الايقاع المتوازن – والتكافؤ والتقسيم الهندسى الصارم فى شعر الشطرين وعلى حدة الوقف فى محطات القافية الموحدة» [٤٦] .

والحقيقة أن الشعر العربى لم يكن هو الذى لايقبل التغيير فى تلك الفترة ، بل كان ذلك نتيجة لظروف الواقع المصرى ، استمرارا للعلاقات القائمة التى لا تجد مقاومة صلبة لتغييرها ، كانت ثابتة ومستقرة ومعها تثبيت كل البنى التحتية والفوقية بما فيها الحس الايقاعى فى الشعر

وحين أتاحت ظروف التغير الاجتماعى بعد الحرب العالمية الثانية ، امكانية لتحريك علاقات الواقع الطبقى فى مصر ولانتقال السلطة الى شرائح أخرى من البرجوازية العربية كانت أكثر تفتحا للحياة والعالم واستعدادا لبناء عالم جديد ، حين ذلك فقط ، استجاب الواقع الشعرى ، وانطلقت حركة الشعر الحر الجديدة ، مستفيدة من كل تلك الجهود التى سبقتها على يد شعراء أبوللو :

– ٤ –

ظلت الأشكال التى نظم عليها شعراء أبوللو – حتى الآن – ملتزمة – أساسا – بعنصر الموسيقى ، التى وان تنوعت وتغايرت أسسها ، الا انها تظل واضحة ومحددة ، ويمكن دراستها .

واذا كان أبو شادى – كما رأينا فى الفصل الأول – لا يعتمد على الموسيقى أساسا لتمييز الشعر ، ويجيز اعتبار النثر شعرا مادام يعكس الأحاسيس والمشاعر ، فإنه فى ممارسته الشعرية لم يكتب الشعر المنثور اطلاقا والتزم الوزن وأعلن تمسكه به فى مناسبات كثيرة [٤٧] . وظل بعيدا عن هذا الشكل المنثور وان شجع بعض أتباعه كجميلة العلايلى وحسين عفيف على أن ينظموه ، ونشر لهم انتاجهم فى مجلة أبوللو [٤٨] .

---

(٤٦) راجع مقال سلمى خضراء الجيوسى «الشعر العربى المعاصر» السابق الاشارة اليه ص ٢٨ .
(٤٧) انظر مقدمة ديوان (الينبوع) ومقدمة ديوان (فوق العباب) .
(٤٨) مثل قصيدة جميلة العلايلى المقتبس منها هنا نشرت فى عدد مايو سنة ١٩٣٣ ، وقصيدة حسين عفيف «القمر» فى عدد فبراير سنة ١٩٣٤ . كذلك نشر لجميلة فى عدد سبتمبر سنة ١٩٣٦ من مجلة الأيام التى كان يصدرها ، قصيدة (أنا وأخى) .

ولو أننا نظرنا الى هذا لانتاج ، لتأكد لدينا أنه خارج عن ايقاع الشعر ، لا نقصد أنه لا يلتزم الوزن ، فليس الوزن هو الشكل الوحيد لايقاع الشعر ، بل ان الشاعر يستطيع أن يخلق الايقاع الذى يشاء لقصيدته ، شرط أن يكون ايقاعا تتكرر فيه ظواهر صوتية عل فترات زمنية محددة أو على الأقل متقاربة بحيث ينظم التجربة لدى المبدع والمتلقى .

وهذا جزء من قصيدة «طيف الربيع ـ مع الشاعر» لجميلة العلايلى :

«خلا المكان الا من أنفاسك ترف على ، وخلا المكان الا من طيفك يبدو من وراء ناظرى قلبى الأمين يخضع لناموسك .

خلا المكان ولكنى أشعر أن العالم يحوطنى وأن المكان ملىء بلخيلة تهف أمامى محسوسة ولا وجود لها الا فى قلبى الوسيع .

والخلو غفوة شبيهة بغفوة النائم أمتطيت معها جواد الربيع وهو يجتاز بى محيط العالم الروحانى مأخوذة بسكرة الربيع وبالها من سكرة أرشفت خمرها بكأس فم الروح الرفيف وهو يحملنى على الصعود الى ملكوت الخلود حيث يسكن الروح الألق .

وعلى بساط الربيع جسمى وقد استشعر قلبى بما وراء الربيع سهوت عن نفسى ـ ونسيت كيانى فى عالمى المحدود ـ الخ .

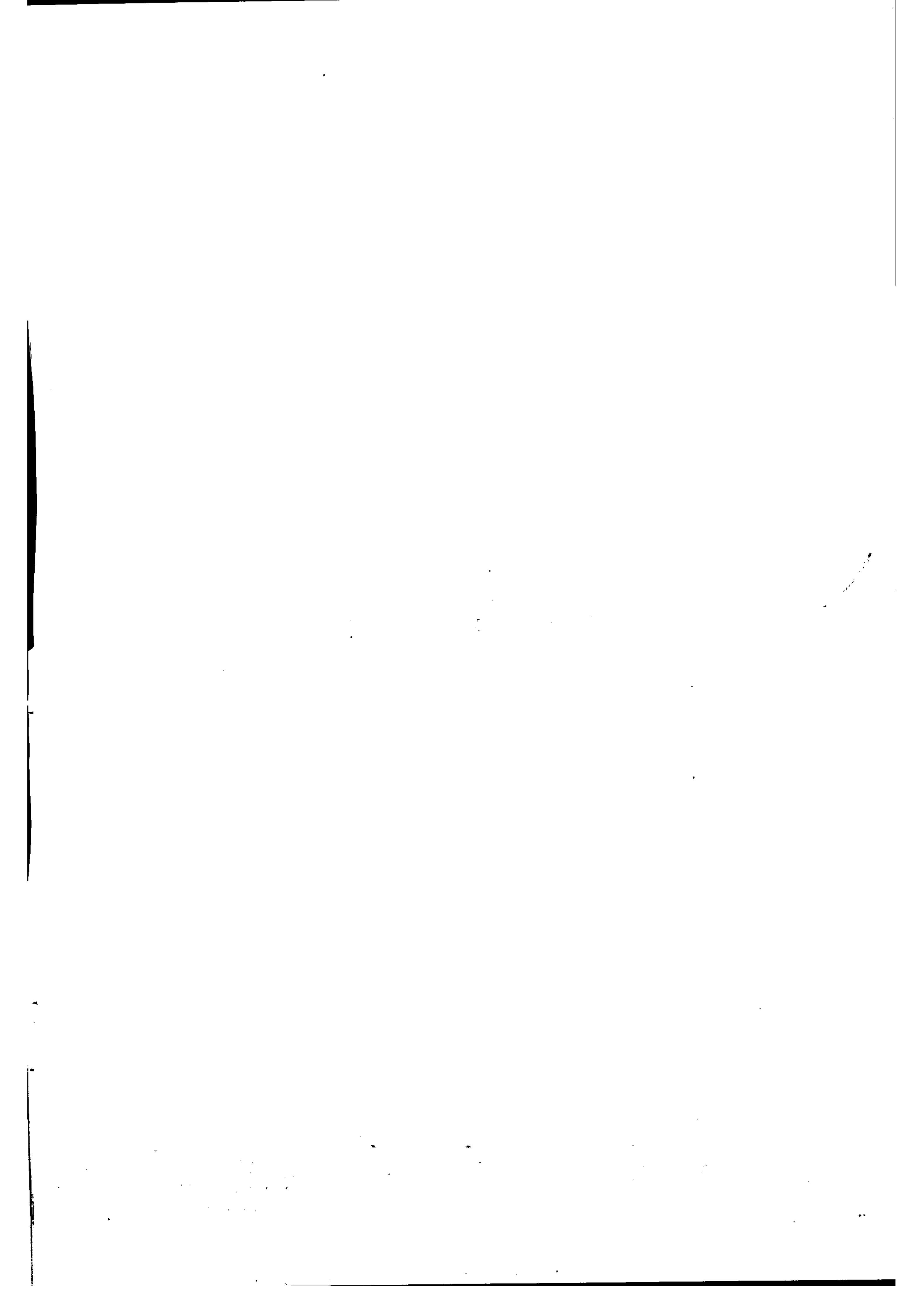
والنص يعبر عن خواطر حساسة تحتاج كاتبته ، فتحكيها بطريقة بسيطة أقرب الى الحكاية الرقيقة . وخواطر كهذه ليس فيها كثافة التجربة الشعرية ولا عمقها . ويبدو ذلك من تسلسل بناء هذه الحكاية المنطقى الذى لا يخرج عن اطار الأسلوب العادى الذى يمكن يكتب به فى الصحف . كما يبدو من طبيعة الصورة حيث هى – هنا – صورة مفتوحة واسعة وغير مكثفة كالصورة الشعرية ، كما فى صورة : «والخلو غفوة شبيهة بغفوة النائم امتطيت معها جواد الربيع» .

ومن الواضح أنه ليس هنا وزن ، وليس هناك ايقاع بديل للوزن المفقود ، فالكاتبة لم تعتمد مثلا على توازن بين الجمل ، ولم تأخذ من بعض الكلمات أو الجمل لوازم تكرارها ، بل أنها لم تعتمد على بعض الأصوات التى تعطى تجانسا ، وأكثرت من الحروف التى يمكن أن توحى بقدر من الهدوء مثل الفاء والهاء الواو ، ولكن هذه الحروف جاءت متناثرة وغير موزعة بشكل ايقاعى منتظم أو منظم ، يحكم الفنان والمتلقى معا فى اطار ، يمكن

التواصل من خلاله .

وبناء على ذلك يصعب وضع مثل هذا النص في اطار الشعر ، وكذلك غيره من النصوص التي سبقته وكذلك التي تلته حيث تفتقر إلى ركن أساسي وليس مجرد حلية شكلية ذلك هو الإيقاع . ولذلك فإن دعوة الشعر المنثور التي واصل بعض شعراء أبوللو حمل لوائها بعد جبران خليل جبران وأمين الريحاني وغيرهم ، كانت - في رأينا - دعوة أكثر تطرفا وأقل في امكانية تحقيقها ، لأنها أكثر طموحا الى الحرية ، ولكنها الحرية المطلقة ، الحرية التي لا تبحث عن قانونها الخاص ، ومن ثم تقع في دائرة الفوضى ، وتخرج عن منطق البشر المعاصرين لها .

المصادر والمراجع



أولا : المصادر

أ- الـدواوين

ابراهيم عبدالقادر المازنى : الديوان تولى مراجعته وضبطه وتفسيره محمود عماد . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . القاهرة سنة ١٩٦١

ابراهيم ناجى : وراء الغمام طبعة دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٣ .

ليـالى القاهرة - طبعة دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٣ .

الطائر الجريح - طبعة دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٣ .

فى معبد الليل - طبعة دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٣ القاهرة سنة ١٩٧٨

خمسون قصيدة مجهولة جمع وتعليق - مدبولى .

أبو القاسم الشابى : اغانى الحياة - الدار التونسية للنشر سنة ١٩٧٠ .

أحـمـد زكى أبو شـادى : قطرة من يراع فى الأدب والاجـتـمـاع - مطبعـة الظاهر بالقـاهرة - ١٣٢٦ هـ (١٩٠٨ م) .

قطرتـان من النـثر والنظـم - مكـتبـة مطبعـة المـؤيـد بالقـاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٧ هـ (١٩٠٥-١٩٠٩م)-

زينب . نفحات من شعر الغناء - المطبعة السلفية بمصر ط ١ سنة ١٩٢٤

نكـبة نافارين - المطبعة السـلفية - بمصر ط ١ سنة ١٩٢٥

مفخرة رشيد - المطبعة السـلفية - بمصر ط ١ سنة ١٩٢٥

أنـين ورنـين - ط ١ سـنة ١٩٢٥.

وطن الفراعنة - المطبعة السلفية بمصر ط ١ سنة ١٩٢٦ .

عبده بك ، المطبعة السلفية - سنة ١٩٢٦.

الشفق الباكى ، المطبعة السلفية - القاهرة سنة ١٩٢٦ .

المنتخب من شعر أبى شادى . المطبعة السلفية . القاهرة سنة ١٩٢٦ .

أخناتون . سنة ١٩٢٧ .

مختارات وحى العام . دار العصور للطبع والنشر سنة ١٩٢٨م .

اشعة وظلال . مطبعة الشباب بمصر سنة ١٩٣١ .

الشعلة . مطبعة التعاون بمصر ط ١ سنة ١٩٣٣م .

أغانى أبى شادى . مطبعة التعاون بمصر ط ١ ١٩٣٣م .

اطياف الربيع . ط ١ ١٩٣٣ .

الينبوع . ط ١ ١٩٣٤م .

فوق العباب . مطبعة التعاون بالقاهرة ط ١ سنة ١٩٣٥م .

الريف فى شعر أبى شادى . مطبعة التعاون بالقاهرج ط ١ سنة ١٩٣٥ .

عودة الراعى – مطبعة التعاون بالاسكندرية سنة ١٩٤٢م .

من السماء – مطبعة جريدة الهدى اليومية بنوريك سنة ١٩٤٩م .

أيليا أبو ماضى : ديوان أبى ماضى – دار العودة . بيروت سنة ١٩٦٧ تقريبا .

حسن كامل الصيرفى : صدى ونور ودموع – الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٠م .

خليل شيبوب : الفجر الأول – مطبعة جريدة البصير بالاسكندرية سنة ١٩٢١م .

خليل مطران : ديوان الخليل – جـ ١ مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩م .

جـ ٢ مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٨م . جـ ٣ مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩م . جـ ٤ مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩م .

صالح جودت : ديوان صالح – المطبعة المصرية الأهلية الحديثة بالقاهرة سنة ١٩٣٤م .

ألحان مصرية – دار الكاتب العربى بالقاهرة د . ت .

أغنيات على النيل – مكتبة مصر . القاهرة سنة ١٩٦٢م .

الله والنيل والحب – الهيئة المصرية العامة للكتاب . سنة ١٩٧٥ .

صالح الشرنوبي : ديوانه جمع عبد الحى دياب - دار الكاتب العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٦م

عباس محمود العقاد : ديوان العقاد . أربعة أجزاء - مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٢٨م .

وحى الأربعين سنة ١٩٣٣م.

عرائس وشياطين - دار احياء الكتب العربية سنة ١٩٤٤م .

هدية الكروان - مطبعة الهلال سنة ١٩٥٠م .

بعد الأعاصير - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٥م .

ما بعد البعد - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٥م .

عابر سبيل - ط ٢ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٥م .

عبد الرحمن شكرى : ديوانه جمع وتحقيق وتقديم نقولا يوسف ـ ط ١ توزيع دار المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٠م .

على محمود طه : شعر ودراسة سهيل أيوب - دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق سنة ١٩٦٢م .

العوضى الوكيل : فراشات ونوار - الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة سنة ١٩٦٤م

محمد عبد المعطى الهمشرى : ديوانه جمع صالح جودت الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م .

محمود أبو الوفا : ديوانه . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٧٨م .

محمود حسن اسماعيل : قاب قوسين ط ١ سنة ١٩٦٤م .

- لابد ط ١ ١٩٦٦م .

- أين المفر . مكتبة الأمل بالكويت ط ٢ ١٩٦٨م .

- موسيقى من السر - نشر مدبولى ط ١ سنة ١٩٧٨م .

(ب) الـدوريـات :

أبوللو يصدرها جماعة أبوللو . أعداد من سبتمبر سنة ١٩٣٢ حتى ديسمبر سنة ١٩٣٤م

الإمام : مجلة الثقافة المصرية . تصدرها شهريا جماعة الأدب المصرى بالاسكندرية . رئيس التحرير مصطفى عبد اللطيف السحرتى . أعداد من مايو سنة ١٩٣٦م . حتى ديسمبر سنة ١٩٣٧م .

أدبى مجلة شهرية أدبية صاحبها ومحررها أحمد زكى أبو شادى - مطبعة التعاون بالاسكندرية من يناير سنة ١٩٣٦م حتى أخر سنة ١٩٣٦م .

البلاغ الاسبوعى - الاعداد من أول يوليو سنة ١٩٢٧م . حتى أخر سنة ١٩٣٠م .

السياسة الاسبوعية . الاعداد من ٣٦ حتى ٢٥٢ .

السياسة (لسان حال الأحرار الدستوريين) من ٢٩ / ٤ / ٣٢ حتى ٧ يناير سنة ١٩٣٣ .

الرسالة من العدد الأول فى ١٥ يناير سنة ١٩٣٣ حتى يناير سنة ١٩٤١م . (السنة السابعة) .

حكيم البيت : مجلة شهرية طبية عائلية لصاحبها ومنشئها الدكتور ابراهيم ناجى كل الاعداد .

المقتطف : الاعداد من سنة ١٩٢٩م حتى سنة ١٩٤١م .

ثانيا : المراجع

(أ) الكتب العربية والمترجمة

أبراهيم أنيس (دكتور) موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٧٥م .

– الاصوات اللغوية . مكتبة نهضة مصر بالفجالة القاهرة ط ٢ سنة ١٩٥٠م .

ابراهيم عبد القادر المازنى : الشعر غاياته ووسائطه . مطبعة البوسفور . القاهرة ١٩١٥م .

ابن خلدون : المقدمة ط ١٣ المطبعة الأميرية ببولاق مصر . سنة ١٣٢٠ هـ (سنة ١٩٠٢م.)

ابن جنى (ابو الفتح عثمان) ى: مختصر القوافى تحقيق د . حسن شاذلى فرهود . دار التراث . القاهرة سنة ١٩٧٥م .

ابن سناء الملك : (القاضى الشهيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر الكاتب) : دار الطراز . عنى بتحقيقه ونشره جودت الركابى . دمشق سنة ١٩٤٩م .

ابن سينا : ٩ – الشعر . حققه وقدم له د. عبد الرحمن بدوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة سنة ١٩٦٦م .

المجموع أو الحكمة العروضية . تحقيق د. محمد سليم سالم . مركز تحقيق التراث سنة ١٩٦٩م .

ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابى تحقيق د. محمد سليم سالم . المجلس الأعلى للشئون الاسلامية – القاهرة سنة ١٩٧١م .

ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط ٢ . المكتبة التجارية الكبرى بمصر سنة ١٩٥٥م .

ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان جـ ٦ ، ٧ ط ٢ مطبعة الاستقامة سنة ١٩٥٣م .

أبو بكر محمد بن عبد الله السراج الشنترينى الأندلسى : المعيار فى أوزان الأشعار . تحقيق د. محمد رضوان الداية . دار الأنوار . بيروت ط ١ سنة ١٩٦٨م

أبو شادى (أحمد زكى) قضايا الشعر المعاصر . الشركة العربية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة سنة ١٩٥٩م .

أبو شادى فى المهجر مجموعة من مقالات وأحاديث - دار مصر للطباعة د. ت . أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيروانى: ما يجوز للشاعر فى الضرورة. تحقيق وتقديم المنجى الكتعبى . الدار التونسية للنشر سنة ١٩٧١م .

أحمد ضيف (دكتور) : بلاغة العرب فى الاندلس ط ١ مطبعة مصر . القاهرة سنة ١٩٢٤م .

أخوان الصفا وخلان الوفا : الرسائل مج أ . دار صادر بيروت سنة ١٩٥٧م .

أدونيس (على أحمد سعيد) الثابت والمتحول. الكاتب الأول - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٤م.

أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث دار العلم للملايين . بيروت - ط ٣ سنة ١٩٦٦م .

دارو (اليزابيث) : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش . منشورات مكتبه منيمنه . بيروت . بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٦١م .

برتليمى (جان) : بحث فى علم الجمال . ترجمة د. أنور عبد العزيز - دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين . القاهرة . نيويورك سنة ١٩٧٠م .

بلوك (ها شكل) وهيرمان سالنجر : الرؤيا الابداعية . ترجمة أسعد حليم مكتبة نهضة مصر بالفجالة . القاهرة ١٩٦٦.

بورا (سيرموريس) : الخيال الرومانسى : ترجمة ابراهيم الصيرفى - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧م .

تمام حسان (دكتور) : مناهج البحث فى اللغة . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٥٥م .

: اللغة العربية معناها ومبناها - الهيئة المصرية العامة للكتبا سنة ١٩٧٣م .

التنوخى (أبو يعلى) كتاب القوافى . تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحى الدين رمضان - دار الارشاد . بيروت ط ١ سنة ١٩٧٠م .

: كتاب القوافى . تحقيق د. عونى عبد الرؤوف مكتبة الخانجى . سنة ١٩٧٥م .

جويار (ستانسيلاس) : نظرية جديدة فى العروض العربى . ترجمة المنجى الكعبى مراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلى ومخطوطه لديه . القاهرة سنة ١٩٦٦م .

جويو (جان مارى) مسائل فلسفة الفن المعاصره . ترجمة وتقديم د. سامى الدروبى . دار اليقظة العربية بيروت . ط ٢ سنة ١٩٦٥م .

جابر عصفور (دكتور) : مفهوم الشعر . دراسة فى التراث النقدى - دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة سنة ١٩٧٨م .

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م .

حسن توفيق : بدر شاكر السياب . رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة سنة ١٩٦٧م

الدمنهورى (السيد على) الحاشية الكبرى على الكافى فى علمى العروض والقوافى - مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبى وأخيه . مصر سنة ١٣٢٢ هـ ١٩٠٤م .

ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى . ترجمة محمد مصطفى بدوى . المؤسسة المصرية العامة للتـأليف والترجـمة سـنة ١٩٦٣م .

ستولينتز (جيروم) : النقد الفنى - ترجمة د. فؤاد زكريا . مطبعة جامعة عين شمس سنة ١٩٧٤م .

سيد غازى (دكتور) : فى أصول التوشيح - مؤسسة الثقافة الجامعية . الأسكندرية . ط ١ سنة ١٩٧٦م .

شكرى عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة ط ١ سنة ١٩٦٨م .

ترجم وحقق : كتاب ارسطو طاليس فى الشعر . دار الكاتب العربى - القاهرة سنة ١٩٦٧م .

شوقى ضيف : (دكتور) : دراسات فى الشعر العربى المعاصر - مكتبة الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٥٣م .

الطاهر الهمامى : كيف نعتبر الشابى مجددا - الدار التونسية للطباعة والنشر سنة ١٩٧٦م .

طومسون (جورج وفلاديمير نيفروف) : دراسات ماركسيه فى الشعر والرواية - ترجمة

دكتور ميشال سليمان – دار القلم بيروت سنة ١٩٧٤م .

طـه وادى (دكـتور) : شـعر ناجى ـ الموقـف والاداء ـ مكـتبة النهضـة المصـرية ـ القـاهرة سنة ١٩٧٦م .

عبد السلام أحمد الشيخ : الايقاع الشخصى والايقاع فى الشعر المفضل رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ـ

عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ سنة ١٩٧١م .

عبد العزيز الاهـوانى : (دكـتور) الموشـحات الأندلسـية ـ رسالة ماجستير مخطـوطة . بمكتبة جامـعة القـاهرة .

الزجل فى الاندلس – معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٧م .

عبد العظيم رمضان : تطور الحركة الوطنية فى مصر (١٨ – ١٩٣٦م) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨م .

عبد القادر القط : (دكتور) الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٧٨م ـ

عبد الله الطيب المجذوب : (دكتور) : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢ ط دار الفكر – بيروت سنة ١٩٧٠م .

عبد المحسن طه بدر : الروائى والارض . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٨ التطور والتجديد فى الشعر المصرى رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة .

عبد المنعم محمد تليمه : (دكتور) مقدمة فى نظرية الأدب ط ٩ دار نشر الثقافة سنة ١٩٧٣م .

نظرية الشعر فى النقد العربى الحديث ـ رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

عبد الوهاب حمودة : التجديد فى الأدب المصرى الحديث . دار الفكر العربى الحديث . د. ت .

عز الدين اسماعيل : (دكتور) التفسير النفسى للأدب . دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣م .

- الشعر العربي المعاصر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٧م .

علي الجندي : الشعراء وانشاد الشعر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩م -

علي عشري زايد : موسيقى الشعر الحر - رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبه جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨م .

عوني عبد الرؤوف : (دكتور) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . مكتبة الخانجي بمصر سنة ١٩٧٦م .

- القافية والأصوات اللغوية . مكتبة الخانجي بمصر سنة ١٩٧٨م .

فان تيجم (فيليب) : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ترجمة . فريد أنطونيوس منشورات عويدات . بيروت ط ١ سنة ١٩٦٧م .

(فندريس د. ج) : اللغة . تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٥٠م - ١٩٥١م .

كامل مصطفى الشيبي (دكتور) : ديوان الدوبيت في الشعر العربي . منشورات الجامعة الليبية سنة ١٩٧٢م .

كاندراتوف (أ.) الأصوات والاشارات - ترجمة شوقي جلال . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢م .

كمال أبو ديب (دكتور) : في البنية الايقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين . بيروت ط ١ سنة ١٩٧٢م .

ماثيس ف. أ : ت . س اليوت الشاعر الناقد - ترجمة د. أحسان عباس . المكتبة العصرية بيروت سنة ١٩٦٠م تقريبا .

ماهر حسن فهمي (دكتور) حركة البعث في الشعر العربي الحديث . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٦١م .

محمد النويهي (دكتور) : الشعر الجاهلي جـ ١ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٦م .

- قضية الشعر الجديد . معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦٤م .

محمد مندور : (دكتور) الشعر المصرى بعد شوقى . الحلقة الأولى . مكتبة نهضة مصر . القاهرة سنة ١٩٥٥م .

– الأدب وفنونه . معهد الدراسات العربية العالية . محاضرات سنوات ١٩٦١م – ١٩٦٢ – ١٩٦٣م .

– فى الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة د . ت

محمد أحمد الحفنى : الموسيقى النظرية ط ٦ مطبعة رابطة الاصلاح الاجتماعى القاهرة سنة ١٩٧٢م .

محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية دار الفكر الجديد . بيروت سنة ١٩٥٦م .

محمود الربيعى (دكتور) : ترجم وقدم وعلق على : «حاضر النقد الأدبى» . دار المعارف بمصر ط ١ ١٩٦٢م .

محمود السعران (دكتور) : علم اللغة . مقدمة للقارىء العربى . دار المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٢م .

محمود عبد الحسين البستانى : المناهج النقدية فى نقد المعاصرين . رسالة دكتوراه مخطوطة بدار العلوم سنة ١٩٧٣م .

محمود فهمى حجازى (دكتور) : مدخل الى علم اللغة . دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٧٦م .

محمود مصطفى : اهدى سبيل الى علمى الخليل . ط ٤ مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده بمصر ١٩٦٠م .

مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٤٨م .

مصطفى عوض الكريم (دكتور) : فن التوشيح . دار الثقافة . بيروت ط ١ ١٩٥٩م .

مصطفى ناصف (دكتور) : مشكلة المعنى فى النقد الحديث . مكتبة الشباب سنة ١٩٧٠م .

مكليش «ارشيبالد» الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى منشورات دار

اليقظة العربية بيروت سنة ١٩٦٣م .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . مكتبة النهضة . بيروت ط ٣ سنة ١٩٦٧م .

– شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦٥م .

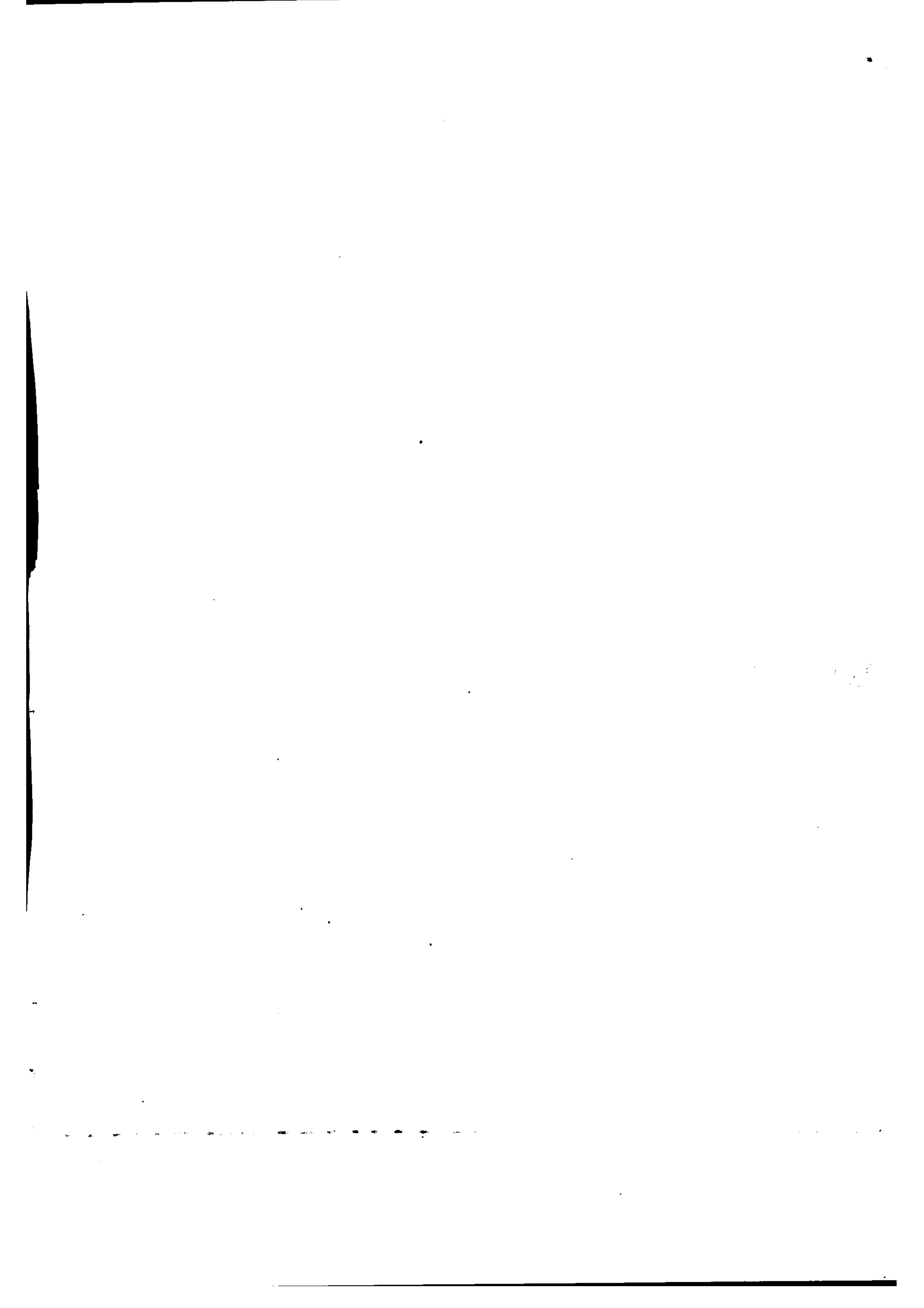
(ب) الدوريـــات :

مجلة الشعر : تصدر عن دار مجلة الأذاعة والتلفزيون . القاهرة .

مجلة الثقافة : تصدر عن وزارة الثقافة . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

مجلة عالم الفكر : العدد الخاص بالشعر العالمى المعاصر. سبتمبر سنة ١٩٧٢م .

المجلة الموسيقية : بالقاهرة الاعداد من ١ – ٢٤ .



ثالثا - المراجع الاجنبية

- Abeams M.H. A glossary of literary terms. Third edition 1971. U.S.A.
- Benjamin Edwin 8. The province of poerty. Americans Book Company, New York, 1960.
- Boulton,, Margorie : The Anatomy of Poetry. Routledge 8. Kegan Paul Ltd., London. first edition in 1953.
- Bron, Calvin's : Music and literature, The University of Georgia. U.S.A. 1963.
- Butler. Christopher and Fowler. Topics in criticism Longman Groups limited London, 1971.
- Jamal Eddine Ben Cheikn. Poétique arabe. Editions anthropos. Copyright Paris. 1975.
- Coleridge : Selected critical essays E.D. Thomas M. Rayser, Appleton Century. INC. New York, 1958.

Combs H. Leterature and Criticism, Pelican Books 1963.
- Chapman, Raymond : Linguidtics and Literature. Little Field. Adams and Co. Totawa, New jersey, 1973.
- Fraser. G. S., Meter, Rhyme and Free Verse. Methum B. Co. Ltd. London, 1970.
- Freeman, Donald, C. linguistics and literary style, copyright by Halt, Rinehart and winston inc. U.S.A., 1970.
- LANZ - Henry, The Physical Basis of Rime, Stanford University Press, California, 1931.
- Lemon. Lee, T. and Reis, Marion J. Trenal; Rusian Formalist criticicm; Copyright, Nebraska University Press, U.S.A. 1965.

- Levin, Samuel, R. Lingusitic Structures in Poetry, Third Print in, Mouton 1969,

- Matejkc, Fadislav and Krustyna Pomorska ed. : Reading in Russian poetics. Copyright Massachusetts Institute of technology, U.S.A. 1971.

- Moreh, Samuel : An outline of the development of Modern Arabic litrature. Oreento Moderna. Gennaio Feraio 1975. Anno LVNRI- 2.

  - Five writers of shi'r manthur in Modern Arabic Literature. Middle Eastern studies, Vol. 10 May 1974, No. 2.

  - Poetry in prose (al-shiir al Manthur) in Modern Arabic literature, Middle Eastern Studies Vol. 4 July 1968, No. 4.

  - Blank verse (A-Shi'r Al Mursal) in Modern Arabic literature. Bulletin of the school of oriental and African Studies university of London, vol. xxix, Part 3, 1966.

  - Free verse (Al- shi'r Al-Hurr) in Modern Arabic Literature: Abu Shadi and his school (1926-46) , B.S.O.S vol. xxx 1, 1968.

  - The Influence of western poetry and particularly T.S. Eliot on Modern Arabic poetry (1947-1964). Aian and African studies vol. 15, 1969.

  - Nazik Al-Malaika and Al-shir Al-Hurr in Modern Arabic Literature, Asian and African studies vol. 4, 1968.

- Murray Gilbert, (The Classical trdition in Poetry. vintage Books, New York, 1957.

- Leves, James Understanding Poetry, Heinemann, London, 1965.

- David. edited : Structuralism : An Introduction Claredon Press, Oxford, 1973,

- Ruthl, Aesthetics : an introduction - Ancher Books New York, 1971.

- Shapiro Karls and Robert Beum : A Prosody Hand Book, Norper and Row Publishers, New York, 1965.

- Wellek, Rene and Austin warren : Theory of Literature. Jonathan cape, London, Third (Revise) Edition, 1966.

- Wimsat. W. K. : The Verbal Icon. Kentucky, University Press, 1954.

- Wilson Katharine M. Sound and Meaning in English Poetry.

Jonathan Cape, London and Toronto, 1930.

Zilmann, Lawrence John. The Art and craft of Poetry, An Introduction. First printing 1966, Macmillan Company, New York, U.S.A.

- Zubaidi. R.MK. The Apollo Schools Early Experiments in Free Verse - Journal of Arabic Literature 1974.

- Encycl. Britannica Printed in the U.S.A., 1966.

- Cassels Encycl. of literature. Edited by S. H. Stein Berg, Cassel and Company Ltd. London, First Published 1953.

- The Encyclopaedia of Islam, New Edition Leiden; E.J. Brill.

London : Luzac ad Co. 1966.

- Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. ec Alex. Prminger, princeton, N.J. Princeton Universtry Press, 1955.

ملحق بالجداول والبيانات

جدول رقم (١)

جدول استخدام الأوزان عند شعراء أبوللو

الشاعر	ابوشادى		ناجـى		الهمشرى		على محمود طه	
الوزن	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪
الكامل	٧٣٥	٤٤ر٢٪	٩٦	٣٥٪	٥	١٠ر٤٪	٢٧	١٩ر٣٪
الرمل	٧٤	٤ر٤٪	٤٢	١٥ر٥٪	٨	١٦ر٦٪	٣٣	١٦ر٤٪
الخفيف	١٣٦	٧ر٦٪	٣١	١١ر٤٪	٧	١٤ر٥٪	٢٥	١٧ر٩٪
البسيط	٢٣٢	١٤٪	٣٦	٩ر٥٪	١٠	٢١٪	١٧	١٢٪
الوافر	١٠٨	٦ر٥٪	٢٢	٨٪	١	٢٪	٤	٢ر٨٪
السريع	٣٠	١ر٨٪	١٨	٦ر٦٪	١	٢٪	٦	٤ر٣٪
الطويل	١٩٣	١١ر٦٪	١٤	٥٪	٧	١٤ر٥٪	١٢	٨ر٦٪
المتقارب	٨٩	٥ر٤٪	٩	٣٪	٢	٤٪	١٨	١٢ر٨٪
المجتث	٥١	٣٪	٧	٢ر٦٪	٦	١٢ر٥٪	—	—
الرجز	٩	ر٥٪	٤	١ر٥٪	١	٣٪	٢	١ر٥٪
المنسرح	٣	ر١٠٪	٢	ر٧٪	—	—	٥	٢ر٩٪
المتدارك	١٤	ر٨٪	١	ر٣٦٪	—	—	—	—
الهزج	—	—	—	—	—	—	٣	٢ر١٪

ملحوظـــات:

(١) يشمل هذا الجدول احصاء لجميع انتاج الشعراء المتضمنين ماعداحسن كامل الصيرفى الذى اعتـمدنا على ديوانه صدى ونور وموج الذى يحمل قصائد ثلاثة من دواويـنه .

(٢) الاحصاء تم بمعرفة الباحث فيما يختص بجميع الشعراء ماعدا الشابى اذ اعتمدنا على احصاءات الطاهر الهامى فى بحثه «كيف نعتبر الشابى مجددا» – الدار التونسية للطباعة والنشر سنة ١٩٧٦ .

(٢) تم في هذا الاحصاء رصد وزن جميع القصائد المنشورة في دواوين الشعراء والمنشورة أيضا في الدوريات المشار اليها في الثبت الأخير ، مع مراجعة القصائد المنشورة في الدوريات على الدواوين حتى لا يحدث خطأ في الاحصاء اذا تكرر احصاء قصيدة واحدة أكثر من مرة ..

تابع جدول رقم (١)

محمود أبو الوفا		صالح الشرنوبي		حسن كامل الصيرفي		الشـــابي		الجملة
عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	متوسط النسبة
٣٠	١ر١٧٪	٢١	١ر١٢٪	٨	٦ر١٣٪	٢٤	٢٢٪	٧ر٢١٪
٣٨	٧ر٢١٪	٣٢	٤ر١٨٪	٨	٦ر١٣٪	١٨	٥ر١٦٪	٤ر١٥٪
٢٠	٤ر١١٪	٥٤	٣١٪	٥	٥ر٨٪	٢٩	٦ر٣٦٪	١ر١٦٪
٢٨	١٦٪	٢١	١ر١٢٪	٩	٣ر١٥٪	٩	٣ر٨٪	٥ر١٣٪
١٥	٦ر٨٪	٦	٤ر٣٪	٦	٢ر١٠٪	—	—	٢ر٥٪
٢	١ر١٪	٦	٤ر٣٪	٣	١ر٥٪	٣	٨ر٢٪	٤ر٣٪
١١	٣ر٦٪	١٢	٩ر٦٪	٣	١ر٥٪	٨	٣ر٧٪	٢ر٨٪
٥	٩ر٢٪	٨	٦ر٤٪	٦	٢ر١٠٪	١١	١٠٪	٦ر٦٪
٧	٤٪	٦	٤ر٣٪	٦	١ر٥٪	٤	٧ر٣٪	٣ر٤٪
٥	٨ر٢٪	٢	٢ر١٪	٦	٢ر١٠٪	—	—	٥ر٢٪
—	—	—	—	٢	—	١	٩ر٪	٥ر-٪
١٤	٨٪	٢	١ر١٪	٢	٤ر١٣٪	٢	٨ر١٪	٩ر١٪
-	—	٢	١ر١٪	—	—	—	—	٤ر٪

جدول (٢) تطور أوزان الشعر العربي

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول للقرن الثالث	عند الاحيائيين	عند جماعة ابوللو
الطويل	٣٣ر٤٣ ٪	٢ر٤٦ ٪	٨ر٢٥ ٪	١٩ ٪	٣٣ر٢٠ ٪	٢ر٨ ٪
البسيط	٤٣ر١٥ ٪	٨ر١٠ ٪	٦ر١٥ ٪	٦ر١٦ ٪	١٣ ٪	٥ر١٣ ٪
الوافر	٨ر١٤ ٪	١٠ ٪	٧ر٧ ٪	٨ر٩ ٪	٣ر٧ ٪	٢ر٤٥ ٪
الكامل	١٠ ٪	٦ر١٥ ٪	٨ر١٥ ٪	٩ر٢٠ ٪	٣٣ر٣٦ ٪	٧ر٢١ ٪
المتقارب	٩ر٧ ٪	٦ر٢ ٪	٩ر١ ٪	٤ ٪	٧ر٢ ٪	٦ر٦ ٪
الخفيف	٣ر٥ ٪	٥ر٤ ٪	١ر٨ ٪	٦ر٩ ٪	٧ر١٠ ٪	١ر١٦ ٪
السريع	٨ر٢ ٪	—	٥ر٨ ٪	٨ر٥ ٪	٧ر٣ ٪	٤ر٣ ٪
الرمل	٢ر٨ ٪	٩ر ٪	٨ر٧ ٪	٦ر١ ٪	٣ر٥ ٪	٧ر٢١ ٪
المديد	٣ر٤ ٪	٨ر ٪	٤ر١ ٪	٣٤ر ٪	—	—
المنسرح	٥ر ٪	٨ر١ ٪	٣ر٥ ٪	٤ ٪	٩٧ر ٪	٥ر ٪
الرجز	٩ر١ ٪	٤٤ر٣ ٪	٤٥ر٣ ٪	٦ر١ ٪	٢ ٪	٥ر٢ ٪
الهزج	—	—	٦ر١ ٪	٣ر١ ٪	٣٣ر ٪	٤ر ٪
المجتث	—	—	٩٢ر ٪	٣٢ر ٪	١ر ٪	١ر٤ ٪
المقتضب	—	—	—	—	٣٣ر ٪	—
المضارع	—	—	—	—	١ر٥ ٪ تقريبا	٩ر١ ٪

المصادر :

Jamal Eddine Rencheick : poetique Arabe. editions : anthropos, copyright Paris, 1975, p. 205.

(١) نتائج احصاءات براوليش نقلا عن جمال بن الشيخ .

(٢) نتائج احصاءات جان كلود فاديه نقلا عن جمال الدين بن الشيخ صفحات ٢٠٨ ومابعدها .

وقد روجعت هذه الاحصاءات على احصاء ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٢ - ١٩٨) وعبد الوهاب حمودة (التجديد فى الأدب المصرى الحديث) . دار الفكر العربي الحديث . القاهرة د. ت ص ٣٨ - ٤١ ونور الدين صمود (تبسيط العروض ص ١١٠) ومستشرقين آخرين «راجع عونى عبد الرؤف بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ص ١٠ وما بعدها» والأخير يختلف فى نسبة الرجز فى العصر الجاهلى فقط .

(٣) تجميع لاحصاءات ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٩ - ٢٠٠) لدواوين كل من البارودى وحافظ وشوقى .

جدول مجزوءات الأوزان عند شعراء أبوللو

رقم (٣)

الشاعر / الوزن	ناجي						الهمشري						ابو شادي						علي محمود طه					
						النسبة						النسبة						النسبة						النسبة
الكامل	٢٢		١	–	٣٣	٪٢٤	–	–	–	–	–	–	١٠٠	١	–	–	–	٪١٣ر٧	٣	–	–	–	٣	٪١١ر٧
الرمل	١٥		١	–	١٦	٪٢٨	١	–	–	–	١	٪١٣مر	١٨	–	–	–	–	٪٢٤ر٣	٥	–	–	–	٥	٪٢١ر٧
الخفيف	٣		–	–	٣	٪٩مر	–	–	–	–	–	–	٤	–	–	–	–	٪٣	٣	–	–	–	٣	٪١٢
البسيط	–		–	–	٩	٪٢٤مر	–	١	–	–	١	٪١٠	٢	٩	–	–	١١	٪٩ر٤	–	٢	–	٤	٦	٪٣٥ر٣
الوافر	٤		–	–	٤	٪١٨	–	–	–	–	–	–	١٧	–	–	–	–	٪١٥ر٧	١	–	–	–	١	٪٢٥
المجتث	٧		–	–	٧	٪١٠٠	٦	–	–	–	٦	٪١٠٠	٥١	–	–	–	–	٪١٠٠	–	–	–	–	–	–
الرجز	٤		–	–	٤	٪١٠٠	١	–	–	–	١	٪١٠٠	٦	١	–	–	–	٪٨٨ر٨	١	–	–	–	١	٪٥٠
المنسرح	–		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
المتدارك	–		١	–	١	٪١٠٠	–	–	–	–	–	–	١	١	١	–	–	٪٢٨ر٦	–	–	–	–	–	–
الهزج	–		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٣	–	–	–	٣	٪١٠٠
المتقارب	–		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	٢	–	–	–	٪٣ر٣	–	–	–	–	–	–
السريع	–		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
الجملة	٤٦		٣	–	٦٩	٪٣٨مر	٨	١	–	–	٩	٪٢٠ر٢	٢٠١	١٤	١	–	١١	٪٣٦ر٩	١٦	٢	–	٤	٢٢	٪٢٣ر٢

(تابع) جدول مجزوءات الأوزان عند شعراء أبوللو

رقم (٣)

صالح الشرنوبي						حسن كامل الصيرفي						الشابي						أبو الوفا						الجملة بالنسبة
					النسبة						النسبة						النسبة						النسبة	
١٠	–	–	–	١٠	٤٧ر٦٪	٢	١	–	–	٣	٣٧ر٥٪	١١	–	–	–	١١	٤٦٪	٩	–	–	–	٩	٣٠٪	١٦ر٢٪
١٥	–	–	–	١٥	٤٦ر١٪	٥	–	–	–	٥	١٢ر٥٪	٦	–	–	–	٦	٣٣ر٣٪	١٧	–	–	–	١٧	٤٤ر٧٪	٣٥ر٥٪
–	–	–	–	–	–	٣	–	–	–	٣	٦٠٪	١	–	–	–	١	٣ر٥٪	١	–	–	–	١	٥٪	١١ر٣٪
٢	٢	–	٣	٧	٣٣ر٣٪	٣	١	–	٢	٦	٦٦ر٧٪	–	–	–	١	١	١١٪	–	٢	٢	–	٤	١٤ر٣٪	٢٨ر٦٪
٤	–	–	–	٤	١٦ر٧٪	٢	–	–	–	٢	٣٣ر٣٪	–	–	–	–	–	–	٢	–	–	–	٢	١٣ر٣٪	٢١ر٥٪
–	٦	–	–	٦	١٠٪	٣	–	–	–	٣	١٠٠٪	–	–	–	–	–	–	٧	–	–	–	٧	١٠٠٪	٧٥٪
–	–	–	–	–	–	٤	–	٢	–	٦	١٠٠٪	–	–	–	–	–	–	٥	–	–	–	٥	١٠٠٪	٢٧ر٤٪
–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
–	–	–	–	–	–	١	١	–	–	٢	١٠٠٪	–	–	–	–	–	–	١	٢	–	–	٣	٢١ر٣٪	٣١ر٢٪
٢	–	–	–	٢	١٠٠٪	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢٥٪
–	–	–	–	–	–	١	–	–	–	١	١٦ر٧٪	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢ر٥٪
–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	١	٣٣ر٣٪	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٤ر٢٪
٣٣	٨	–	٣	٤٤	٣٥ر٩٪	٢٤	٤	٢	٢	٣٢	٥٥ر٤٪	١٨	–	–	١	١٩	٨ر٥٪	٤٢	٤	٢	–	٤٨	٣٩ر٩٪	١٠٪

جدول رقم (٤) عدد مرات ورود القافية متنوعة واشكالها

القافية / الشاعر	عدد مرات ورود القافية موحدة	الشكل المقطوعي المربع				المسمط		المزدوج	المثلثات	الموشح		تداخل أكثر من نظام		بدون نظام		الجملة النسبية	اجمالي عدد القوافي بنوعيها
		العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	العدد	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	العدد		
أحمد زكي أبو شادي	١٣٨٦	٢٩	١١٪	١٨٠	٤ر٦٠٪	٢١		١٨	٣	١٤		٨			٢٦٣	٩ر١٥٪	١٦٤٩
ابراهيم ناجي	٣٢٨	١٢		٢٧	٤ر٦١٪	٥									٤٤	٢ر١٦٪	٢٧١
علي محمود طه	٩٥	٢٠		١١	٤ر٢٤٪					٨		١	٥٪	٥	٤٥	٣٢٪	١٤٠
محمد عبد المعطي الهمشري	٣٦	٣		٥	٥ر٣٨٪	١				١		٣			١٣	٣٧٪	٤٩
صالح الشرنوبي	٨٨	٢٩		١٠	٨ر١١٪	٨				١٣		٣٣			٨٥	٤٩٪	١٧٣
الشابي	٧٥	١٦		١٠	٤ر٢٩٪					٧		١			٣٤	٢ر٣١٪	١٠٩
محمود أبو الوفا	١٣٢	٩		١٥	٣٨٪	٦				٢		١٣			٤٧	٣ر٣٦٪	١٧٩
حسين كامل الصيرفي	٤١	٤		٢	٨ر١١٪	٢				٧		٢			١٧	٣ر٢٩٪	٥٨
الجملة	٢٨٠١	١٢١	٣ر٢٢٪	٣٦٠	٤ر٤٧٪	٤٣	٨ر٧٪	٢١	٣	٥٢	٨ر٧٪	٥١	٣ر٩٪	٥	٥٤٨	٨ر٢٠٪	٣٦٣٩

ملحوظة : النسبة في كل شكل على حدة بالقياس إلى جملة التنويع أما النسبة في جملة الأشكال المتنوعة فقد قيست على إجمالي عدد القوافي بنوعيها

جدول رقم (٥) توزيع القوافي الموحدة على حروف الروي

القافية / الشاعر	ابراهيم ناجي		علي محمود طه		الهمشري		الشابي		أحمد زكي أبو شادي		الإجمالي	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الهمزة	١٠	٥ر٨٪	١١	٥ر١١٪	٤	٨ر١٣٪	٢	٦ر٢٪	٨٠	٧ر٥٪	١١٢	٦ر٣٪
الباء	١٦	١ر٩٪	٥	٢ر٥٪	١	٤ر٣٪	١١	٣ر١٤٪	٦٧	٨ر٤٪	١٠٠	٦ر٥٪
التاء	١٠	٧ر٥٪	-	-	-	-	٣	٩ر٣٪	٤٩	٥ر٣٪	٦٢	٥ر٣٪
الثاء	-	-	-	-	-	-	١	٣ر١٪	-	-	-	-
الجيم	-	-	-	-	١	٤ر٣٪	-	-	٢	-	٢	-
الحاء	٥	٨ر٢٪	٥	٢ر٥٪	-	-	٢	٦ر٢٪	١٤	٨ر-٪	٣٦	٥ر١٪
الدال	١٦	١ر٩٪	٧	٣ر٧٪	-	-	١٢	٦ر١٥٪	١٥٨	٤ر١١٪	١٩٣	٩ر١٠٪
الذال	-	-	-	-	-	٢ر١٧٪	-	-	١	-	١	-
الراء	١٥	١ر٩٪	٢١	٩ر٢١٪	٥	-	٩	٧ر١١٪	١٧٠	٢ر١٢٪	٢٢١	٥ر١٢٪
الزاي	-	-	-	-	-	٢ر١٧٪	-	-	٤	-	٤	-
السين	١	-	١	١٪	٥	-	٤	٢ر٥٪	٤٨	٥ر٣٪	٥٩	٢ر٣٪
الشين	-	-	-	١٪	-	-	-	-	٢	-	٢	-
الصاد	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١	-
الضاد	-	-	١	١٪	-	-	-	-	٤	-	٥	-
الطاء	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١	-

(تابع) جدول رقم (٥) توزيع القوافي الموحدة على حروف الروي

القافية / الشاعر	ابراهيم ناجي		علي محمود طه		الهمشري		الشابي		أحمد زكي ابو شادي		الإجمالي	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
العين	١٢	٨ر٦٪	٤	٢ر٤٪	١	٤ر٣٪	–	–	٤٩	٥ر٣٪	٦٦	٧ر٣٪
الفاء	٣	٧ر١٪	٤	٢ر٤٪	١	٤ر٣٪	٢	٦ر٢٪	٢٥	٤ر١٪	٣٥	٢٪
القاف	٦	٤ر٣٪	١	١٪	١	٤ر٣٪	٢	٦ر٢٪	٣٢	٨ر١٪	٤٢	٢ر٤٪
الكاف	٦	٤ر٣٪	–	–	٢	٩ر٦٪	–	–	٥٠	٦ر٣٪	٥٨	٣ر٣٪
اللام	١٤	٨٪	٨	٣ر٨٪	–	–	٣	٩ر٣٪	١٥٨	٤ر١١٪	١٨٣	٣ر١٠٪
الميم	١٤	–	١١	٥ر٨٪	–	–	١٥	٥ر١٩٪	١٥٤	١ر١١٪	١٩٤	١١٪
النون	٢٤	٦ر١٣٪	٩	٤ر٩٪	٥	٣ر١٧٪	٦	٨ر٧٪	٢٢٤	١ر١٦٪	٢٦٨	١ر١٥٪
الواو	–	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	–
الهاء	١٣	٤ر٧٪	٨	٣ر٨٪	–	–	٥	٥ر٦٪	٤٧	٤ر٣٪	٧٣	١ر٤٪
الياء	٥	٨ر٢٪	–	–	٣	٣ر١٠	–	–	٥١	٧ر٣٪	٥٩	٣ر٣٪
الجملة	–	–	٩٦	–	٢٩	–	٧٧	–	١٣٩١	–	●١٧٧٠	–

ملحوظة: النسب هنا ناتج مقارنة العدد المذكور بالعدد الكلي لكل شاعر كما هو مذكور أسفل الجدول، وكذلك نسبة الاجمالي ناتج مقارنة العدد الكلي لقصائد الحرف بالعدد الكلي المشار إليه بالرمز ●.

جدول (٦) توزيع القوافى المتنوعة عند مبشرى الرومانسية العربية

الشاعر	المقطوعة	المزدوج	المربع	الدوبيت	ا ب ا ب	ا ا ب ا	المسمط	الموشح	ا ب ا ب جـ جـ	اكثر من نظام	العدد الإجمالى
مطران	٧	٤	٧	٩	–	–	١٠	٢	–	١	٤٠
شكرى	٨	٣	٣	٢	٢	١	–	–	–	١	٢٠
المازنى	٣	–	٥	–	١	–	–	٣	١	–	١٢
العقاد	١٥	–	٣	١٠	–	–	٤	١٠	–	–	٤٢

(٧)

بيان بقصائد شعراء أبوللو التى مزجوا فيها بين الوزن ومجزوءاته

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
ابراهيم ناجى	الاطلال	ليالى القاهرة ص ٤٥	الرمل ومجزوئه
أحمد زكى أبوشا	تعالى تعالى حبيبة	الشفق الباكى ص ٧٥٨	متقارب ومنهوكه
	قلبى وحدة لوثا	أشعة وظلال ص ١٢١	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	فى تأمل	أشعة وظلال ص ٧٧	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	المثـــال	أشعة وظلال ص ٩٨	مجزوء المتقارب ومنهوكه
		واغانى أبى شادى ص ١٠٧	مجزوء الكامل ومنهوكه
	خمرة الحب	أغانى أبى شادى ص ٥	مجزوء الرمل ومشطوره
	يا الهى	زينب ص ٣٨	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	طب وطب	الشعلة ص ١٠١	متقارب ومنهوكه
	نغمة من الشعر	قطرتان من النثر والنظم ص ٢	رمل ومجزوئه
	ربيع الاسكندرية	عودة الراعى ص ٤	مخلع البسيط ومنهوكه
	الدقائق	الشفق الباكى ص ٣٤٩	مشطور البسيط مع تفعيله
	لوكان	أغانى أبى شادى ص ٥٦	مستفعلن
	نشيد	مجلة أدبى المجلد الأول ص ٣٩	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	ايها المصريون	الشفق الباكى ص ٩١٤	الرمل ومشطوره
	أوزوريس والتابوت	فوق العباب ص ٣٩	الوافر ومجزوئه
على محمود طه	عاشقة	الديوان ص ٥٠٧	مجزوء الرمل ومنهوكه
	ليالى كليوباترا	الديوان ص ٥١٢	مجزوء الرمل ومشطوره
	خمرة نهر الرين	الديوان ٥٢١	رمل ومجزوئه
	لحن من فينا	الديوان ص ٥٥٣	رمل ومجزوئه
	الراهب المتمرد	ديوان صالح جودت ص ١١٣	رمل ومجزوئه
صالح جودت	القصيدة الأخيرة	أبوللو . ابريل سنة ١٩٣٤ ص٦٨٥	تفعيلات رمل
سيد قطب	الشعاع الخابى	أبوللو العدد الثالث ص ٢٣٣	رمل ومجزوئه
	فى الصحراء	أبوللو العدد السابع ص ٧٤٦	رمل ومجزوئه
مختار الوكيل	الأمل	أبوللو عدد يونيو ١٩٣٣	خفيف ومجزوئه
	أغنية لهيجو	أبوللو العدد الخامس ص ٥٦١	رمل ومجزوئه
العوضى الوكيل	القلب الشارد	أبوللو العدد السادس ص ٥٦٥	رمل ومجزوئه

تابع جدول (٧)

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
الهمشرى	طائر الحب	أبولو العدد السابع ص ٧٥٧	رملومجزوئه
محمد أبو الفتح	مرثية لشكسبير	أبولو العدد التاسع ص ١٠٠٨	مجزوءالرجزومشطوره
سيد على حسن	مرثية غنائية	أبولو العدد التاسع ص ١٠١٥	مجزوءالكاملومشطوره
مأمون الشناوى	هدوء الحب	أبولو مارس سنة ٣٤ ص ٦٠١	رملومجزوئهومشطوره ومنهوكه
محمد زكى ابراهيم	صور من اقبال –	أبولو ابريل سنة ٣٤ ص ١٧٨	مجزوءالرملومشطوره
عبد القادر العوا	الخيال	السياسة عدد ٢٩/٤/٣٢ص١٩	متقاربومنهوكه
عبد العزيز عتيق	ليلة الزورق	الرسالة السنة الثانية ص١٢٢٢٦	الخفيف ومجزوئه
حسن كامل الصيرفى	جفاء الطبيعة	المقتطف يونيو سنة ١٩٣١ ص ٦٧٩	مجزوءالكاملومنهوكه
مصطفى كامل الشناوى	يا –	السياسة الأسبوعية العدد ١٣٤ ص ١٦	مجزوءالرملوخمس تفعيلات منه
محمود أبو الوفا	شعار الكشافة	ص ٣٩٤ من الديوان	رمل مع توزيع التفعيلات باختلاف
	العلم	ص ٤٢١ من الديون	متدارك مع نقص فى بعض الاشطر
	مولد النبى	ص ٣٧٧ من الديوان	مجزوءالرملومشطوره
	علمينى يا حياتى	ص ٢٢٧ من الديوان	مجزوءالرملومشطوره
	ليلة الإسراء	ص ٣٧٩ من الديوان	مجزوءالرملومنهوكه
	الشهيد	ص ٤٢٢ من الديوان	رملومجزوئهومشطوره ومنهوكه
	ساعة بين يديك	ص ٢٢٩ من الديوان	رملومجزوئه
	وردة تتفتح	ص ٣٦٤ من الديوان	رملومجزوئه
	غن للاحرار	ص ٢٨٢ من الديوان	رملومجزوئه
	ليلة القدر	ص ٢٧٥ من الديوان	تفعيلات من الرمل غير شطرية
خليل شيبوب	الفـــؤاد	الفجر الأول ص ١٩٣	الرملومنهوكه
	أنشودة الصباح	المقتطف فبراير ٣٥ ص ١٦٥	مجزوءالرجزومنهوكه

تابع جدول (٧)

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
الشرنوبى	كلسها الحزين	الديوان ص ٨٠	الخفيف ومنهوكه
	سهاد	الديوان ص ١٣٩	رمل ومجزوئه
	بيننا	الديوان ص ١٥١	الرمل ومجزوئه ومشطوره
	ليلة وصال	الديوان ص ٢٤٤	رمل ومجزوئه
	كاس	الديوان ص ٤٠٣	رمل ومجزوئه
	صلاة الشمس	الديوان ص ٤٥٩	رمل ومجزوئه
	ذكرى شرقى	الديوان ص ٤٢١	رمل ومجزوئه ومنهوكه
	شواق	الديوان ص ٥٤٥	رمل ومشطوره
محمود حسن اسماعيل	أغانى الرق	اين المفر ص ٦	السريع ومجزوئه
الشابى	التراب الحائر	اين المفر ص ١٣٦	٥ تفعيلات رمل
	شكوى اليتيم	الديوان ص ١٤٩	

جـــدول (٨)

بيان بقصائد شعراء أبوللو التى مزجوا فيها بين أكثر من وزن

الشاعر	مسلسل	القصيدة	الأوزان	المصدر
احمد زكى أبو شادى	١	الراقصة بيا	المتدارك ومنهوك الرجز	فوق العباب ص ٩٦
	٢	فى حمى الهدير	السريع ومجزوء الخفيف والمجتث .	فوق العباب ص ١٠١
	٣	باقة أنغام	البسيط والمجتث	أنداء الفجر ص ٦٤
	٤	لهفـــة	الزجل ومنهوك المتدارك	الشعلة ص ٨٣
	٥	بلوتو وبرسفون	السريع والمتقارب	أطياف الربيع ص ٥٥
	٦	ليلة أمس	الرمل والكامل	وأبو للو ع يونيو ١٩٣٣ ص ٨٠ أنين ورنين ص ٢٠
على محمود طه	٧	ألحان وأشعار	الرجز والبسيط	الديوان ص ٥٦٥
	٨	منهـــا	السريع والمتقارب والخفيف	الديوان ص ٥٩٥
	٩	أغنية الرياح الأربع	كل الأوزان تقريبا	الديوان ص ٦٨٢
اسماعيل سرى الدهشان	١٠	ليالى الفرد دى موسيه	الرمل والطويل والمتقارب والوافر والكامل والبسيط	أبوللو العدد الثالث ص ١٧٨
أحمد كامل عبد السلام	١١	لوكان (لهيجو)	مجزوءات الكامل والرجز والرمل	أبوللو العدد السادس ص ٦٥٤
كامل كيلانى	١٢	أغنية آريـل	المجتث والرمل ومجزوئه	أبوللو العدد الثامن ص ٩٠٣
محمد زكى ابراهيم	١٣	ليـل الشاعر	مجزوء الرمل والمجتث	أبوللو عدد يونيو ٣٣ ص ١٨٣
عبد الغنى الكتبى	١٤	الغـــريان	الوافر والمجتث	أبوللو عدد أكتوبر ٣٣ ص ١١٩
	١٥	غـادة المحيط	الرمل ومجزوء الكامل	أبوللو عدد مايو ٣٤ ص ٨٢٥
حسن كامل الصيرفى	١٦	الســـاحرة	مجزوء الرمل والخفيف	أبوللو عدد فبراير ٣٤ ص ٤٩١

تابع بيان القصائد

الشاعر	مسلسل	القصيدة	الأوزان	المصدر
محمد سعيد السحراوى	١٧	بين اللانهايتين	الخفيف والوافر والبسيط والمجتث والطويل	أبوللو عدد نوفمبر ٣٤ ص ٣١٩
محمد أحمد رجب	١٨	دموع الناسك	مجزوء الرمل والبسيط	أبوللو عدد ديسمبر ص ٦٧١
خليل شيبوب	١٩	نظرة إلى الماضى	الكامل ومجزوئه ومجزوء الرمل	ديوان الفجر الأول ص ٥٨
	٢٠	الحب نور العمر	السريع والرمل	ديوان الفجر الأول ص ١٤٠
	٢١	التعـــويذة	البسيط ومجزوء الرمل	بديوان الفجر الأول ص ١٦٨
	٢٢	أنشودة الصباح	المتقارب ومجزوء الرجز	المقتطف فبراير سنة ٣٥ ص ١٦٥
سيد قطب	٢٣	إلى الثلاثين	المجتث ووزن الزجل	المقتطف مارس سنة ٣٧ ص ٢٣
الهمشرى	٢٤	شاطئ الأعراف	الخفيف ومشطور البسيط	الديوان ص ٢٧
الشرنوبى	٢٥	أنا وأنت	البسيط ومجزوء الوافر	الديوان ص ٧٧
	٢٦	من للغريب	مجزوء الكامل ومشطور البسيط	الديوان ص ١٢٣
	٢٧	نسيان	الكامل ومشطور البسيط	الديوان ص ٣٩١
أبو الوفا	٢٨	لغـــاية	المجتث والوافر	الديوان ص ١١٣
	٢٩	فى انتظار الصباح	المجتث ومجزوء الرجز	الديوان ص ٨٤

ملحوظة : لم يدخل فى هذا الترتيب القصائد التى ليست قصائد بالفعل ، إما لأنها أكثر من قصيدة تجمعها وحدة — ليست فنية — كقصيدة اذاعة ص ٢٥٠ من ديوان أبى الوفا أو قصيدة فى موكب الربيع للعوضى الوكيل (ص ٤٤ من ديوانه فراشات ونوار) . أو لأنها تنتمى إلى فن آخر كالأوبرا مثل اخناتون لأبى شادى وكذلك الآلهة له . وغيرهما .

جـــدول (٩)

بيان بقصائد أبى شادى المرسلة القافية

مسلسل	القصيدة	الوزن	المصدر	ملاحظات
١	ممنون الفيلسوف	خفـيف	الشفق الباكى ص ٦٢٥	مترجمة
٢	الجدجد	خفـيف	الشفق الباكى ص ٧١١	مترجمة
٣	خرافة الشرق	مخلع البسيط	الشفق الباكى ص ٧٤١	
٤	اللـــؤم	متقـارب	الشفق الباكى ص ٧٨٢	
٥	نشيد الملائكة	متقـارب	الشفق الباكى ص ٨٠١	مترجمة
٦	تأبـيه	خفـيف	الشفق الباكى ص ٨٠١	مترجمة
٧	اذا	طـويل	الشفق الباكى ص ٩٢٣	مترجمة
٨	الليـل	طـويل	الشفق الباكى ص ١٠٠١	مترجمة
٩	أيتها الدسيسة	كامل	الشفق الباكى ص ١٠١٤	مترجمة
١٠	مملكة ابليس	البسيط	الشفق الباكى ص ١٠٢٣	
١١	الصرصور	مجزوء الكامل	الشفق الباكى ص ١١٠٠	
١٢	الأقواس	مجتث	أشعة وظلال ص ١١٧	مترجمة
١٣	الفضيحة	مجتث	الشعلة ص ٧٣	
١٤	اعتراف ابليس	البسيط	الشعلة ص ٣٩	
١٥	رغوة العصور	مجتث	فوق العباب ص ٨	
١٦	هرقل وديانيره	متقارب	أبولو أكتوبر سنة ٣٣	مترجمة

فهـرس بالجداول والاحصاءات

الرقم	عنوان الجدول أو الاحصاء	الصفحة
١	استخدام الأوزان عند شعراء أبوللو	٢١٧
٢	تطور أوزان الشعر العربى	٢١٩
٣	جدول مجزوءات الأوزان عند شعراء أبوللو	٢٢٠
٤	عدد مرات ورود القافية متنوعة واشكالها	٢٢٢
٥	توزيع القوافى الموحدة على حروف الروى	٢٢٣
٦	توزيع القوافى المتنوعة عند مبشرى الرومانسية العربية	٢٢٥
٧	بيان بالقصائد التى امتزج فيها الوزن وضروبه	٢٢٦
٨	بيان بالقصائد التى تمزج بين أكثر من وزن	٢٢٩
٩	بيان بقصائد أبى شادى المرسلة القافية	٢٣١

فهرس

* * * * *

رقم الايــداع
٢٠٧٨ / ٢٠٠٢
I.S.B.N